



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Ruch

Author: Tadeusz Miczka

Citation style: Miczka Tadeusz. (1998). Ruch. W: T. Miczka (red.), "Słownik pojęć filmowych. T. 9, Ruch, czas, przestrzeń, montaż" (S. 7-50). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

RUCH

Ruch w filmie – termin określający istotę zjawiska kinematograficznego oraz wizualno-dźwiękowe zespoły cech odzwierciedlające na ekranie dynamikę świata rzeczywistego, jego artystyczne i znakowe konkretyzacje oraz formy symboliczne.

Dynamika świata realnego opiera się przede wszystkim na ruchu, który jest pierwotną właściwością wszystkich organizmów żywych. Człowiek odkrywa ją w drodze empirycznej. Przedstawiciele nauk przyrodniczych wyróżniają dwa podstawowe rodzaje ruchu: biologiczny i fizyczny. Pierwszy – charakterystyczny dla wszystkich organizmów żywych – powstaje w strukturze wyspecjalizowanych kurczliwych białek i wiąże się ze wzrostem materii. Organizmy kurczą się, wydłużają, zmieniają swój kształt oraz położenie i towarzyszy tym przemianom zjawisko zużycia energii. W przyrodzie zachodzi także ruch lokomocyjny, polegający na czynnej zmianie miejsca, jakiej dokonują organizmy w środowisku lądowym, wodnym lub powietrznym. Natomiast ruch fizyczny dotyczy zmian zachodzących w czasie w położeniu ciała materialnego względem pewnego układu odniesienia, zmian wzajemnego położenia elementów ciała lub rozchodzenia się zaburzeń pól fizycznych.

W badaniach nad ruchem fizycznym ważną rolę przypisuje się prędkościom i tzw. układom inercyjnym (układom odniesienia) pozwalającym na określenie kształtu toru ruchu materialnego obiektu. Ze względu na kształt toru rozróżnia się ruch prostoliniowy i krzywoliniowy, a biorąc pod uwagę prędkość i przyspieszenie – ruch jednostajny i zmienny. Specyficznym rodzajem ruchu zmiennego jest ruch drgający, a zwłaszcza jego odmiana zwana ruchem harmonijnym. Dynamikę każdego ciała materialnego określa się za pomocą ruchu postępowego, tzn. zachowującego stały kierunek w przestrzeni, lub za pomocą ruchu obrotowego.

W naukach przyrodniczych kategoria ruchu traktowana jest również jako parametr rytmów biologicznych, czyli okresowych natężeń procesów i funkcji fizjologicznych, oraz jako parametr drgań, czyli okresowych zmian stanu fizycznego zachodzących wokół pewnej równowagi pod wpływem energii dostarczonej do tego układu. Ta właściwość świata rzeczywistego, decydująca o rytmie i porządku ziemskiej biosfery i warunkująca ludzką egzystencję, interesowała zawsze filozofów, którzy zastanawiali się, w jaki sposób ruch (biologiczny i fizyczny) determinuje zmienność i rozwój życia, myślenia oraz kultury. Tales z Miletu uważał go za początek wszystkiego. Platon i Arystoteles związali go z pojęciem czasu: pierwszy mówił o czasie jako „ruchu wszechświata”, drugi wskazywał na jego mierzalność, twierdząc, że „czas jest ilością ruchu”. Natomiast Hekataios z Miletu i Eratostenes z Kyreny dostrzegali ruch w sile zewnętrznej, w przestrzeni uzależniającej ludzkie zachowania od przemieszczania się. Od kilkunastu wieków trwają spory między idealistami a materialistami o to, czy pojęcie ruchu jest daną obiektywną, niezależną

od świadomości obserwujących wszechświat, czy też wywodzi się z przystosowania istot żywych do warunków wszechświata. Próbując rozstrzygnąć ten problem, uczeni eksponowali w refleksji nad ruchem dwie pary przeciwstawnych pojęć: „ciągłość – nieciągłość” oraz „odwracalność – nieodwracalność”.

W myśleniu o ruchu przełomowe znaczenie odegrały koncepcje Isaaka Newtona oraz Sadi Carnota i Rudolfa Clausiusa. Newton za podstawę swej mechaniki przyjął pojęcie czasu absolutnego i pojęcie przestrzeni absolutnej, uznając tym samym istnienie również uprzywilejowanych układów odniesienia, układów „absolutnie nieruchomych”. Carnot i Clausius zastąpili pojęcie ruchu określeniem „transformacja”. Twierdzili, że na poziomie mikroskopu, tzn. gdy bada się systemy proste i homogeniczne, czas jest odwracalny, natomiast na poziomie makroskopu, gdy rozpatruje się zjawiska rozpraszania, przenikania, tarcia, dezorganizacji, transferu energii i systemy złożone ujawnia się nieodwracalność czasu, ponieważ zmierza on w stronę wzrastającej entropii.

W XIX wieku filozofowie i przedstawiciele innych nauk używali pojęcia ruchu nie tylko do opisywania zmian obiektów materialnych i zmian organicznych, ale również w odniesieniu do procesów społecznych. Reprezentanci materializmu dialektycznego zanegowali wcześniejsze koncepcje ruchu obiektywnego i koniecznego, utożsamianego najczęściej z ruchem mechanicznym, i wypracowali pojęcie ruchu jako wszelkiej zmiany, głosząc tezę, że nie ma materii bez ruchu ani ruchu bez materii, ponieważ istnieje jedynie poruszająca się materia. Zgodnie z tym przekonaniem wielu materialistów zaczęło traktować ruch jako jedną z naczelných kategorii, określającą wszystkie szczeble organizacji materii. W przeciwieństwie do nich reprezentanci filozofii idealistycznej uznawali ruch za cechę bytów o charakterze idealnym. Duży wpływ na dwudziestowieczną myśl filozoficzną o ruchu wywarł intuicjonizm. Henri Bergson, jeden z twórców tego kierunku, określał intuicję jako poczucie ruchu znacznie przewyższające wartości poznania intelektualnego i analitycznego.

Najnowsza refleksja na temat ruchu uwzględnia osiągnięcia teorii względności Alberta Einsteina, zgodnie z którą nie można odwoływać się do „czasu absolutnego” i „absolutnej przestrzeni”, ponieważ własności czasoprzestrzeni są uzależnione od szybkości, z jaką porusza się przedmiot. Przy szybkościach zbliżonych do szybkości światła czasoprzestrzeń „kurczy się” wokół przedmiotu. Dlatego uczeni koncentrują się na określaniu układów zmysłowych w przeżywaniu, które odpowiadałyby układowi ruchu w teorii względności. Na ogół uważa się, że postrzeganie ruchu zależy od analizy czasowej istnienia przedmiotów w różnych miejscach, pozwalającej je identyfikować i włączać do świata opartego na związkach przyczynowych.

• Dominuje przekonanie, że większość podstawowych praw fizyki ma swoje źródło w interpretacji informacji pośrednio lub bezpośrednio dostarczanych za pośrednictwem oczu i mięśni, a następnie magazynowanych w pamięci. Materia porusza się w ramach czasoprzestrzeni i właśnie oczy są instrumentami szczególnie dostosowanymi do rozpoznawania form, wykrywania zmian, a także dostrzegania

poruszeń. Z kolei mięśnie umożliwiają dokonanie oceny i porównanie informacji, a przede wszystkim pozwalają przedstawić relacje ze światem zewnętrznym w kategoriach sił. Pamięć natomiast kumuluje i koncentruje czas, którego upływ wpisuje się w ludzką świadomość, co oznacza, że w czasoprzestrzeni najruchliwsza jest świadomość, która zdobywa informacje.*

Wszystkie rodzaje, formy, przejawy, aspekty i cechy ruchu znajdują się w centrum zainteresowania estetyki. Pytania o to, w jaki sposób kategoria ruchu, uwarunkowana czasem i przestrzenią, została odzwierciedlona w wytworach artystycznej działalności człowieka oraz jak wpływa ona na przeżywanie przez niego dzieła sztuki, prawie zawsze były następstwem rozważań na temat formy, swoistości i specyfiki danego zjawiska estetycznego. Różne koncepcje estetyków wychodzą od tezy głoszącej, że w każdym wielkim dziele literackim, plastycznym, teatralnym i muzycznym odtworzona jest główna cecha wszelkiego ruchu, czyli zmiana w czasie i w przestrzeni. Narrację opowiadania bowiem zawsze kształtuje ruch zdarzeń, płaską powierzchnię ruch linii, przestrzeń trójwymiarową ruch płaszczyzn, a formę muzyczną ruch dźwięków zorganizowanych w czasie. Historia sztuki – twierdzą często estetycy – jest nieustającą próbą utrwalenia ruchu ludzi, zdarzeń i rzeczy. Próbuje bowiem odsłonić przed odbiorcami wartości przejawiające się w przemianach, ulotności i zmienności, artyści konstruowali sferę ruchu pozornego, w której to, co dane jest w percepcji, nie poruszało się, wywoływało natomiast wrażenie ruchu na skutek ustawicznej zmiany elementów formalnych.

Dużą rolę w wytwarzaniu iluzji ruchu odgrywa zespół konwencji zwany realizmem. Największe możliwości w tym zakresie mają te dziedziny twórczości, które wiernie potrafią naśladować rzeczywistość lub wykorzystują zjawisko percepcyjne nazywane złudzeniem realności.

Momentem przełomowym w dziejach estetyki tradycyjnej stał się wynalazek fotografii, ukazującej „lustrzane” odbicie tego, co ujmował obiektyw, oraz kopię jednego momentu akcji. Bardzo szybko fotografowie podjęli próbę przedstawienia w obrazie trajektorii ruchu, czyli wizualnego śladu zmiany położenia fotografowanego obiektu. Ale sztuką, która lepiej niż np. teatr, balet, pantomima i fotografia potrafiła przekazać rzeczywistą konsekwencję ruchu w zamkniętej przestrzeni i w jej ramach spożytkowała wartość różnych osi i kierunków, było kino.⁴ Nie ulega wątpliwości, że wzbogacenie tradycyjnych współrzędnych: przestrzeni („gdzie się wydarzyło?”) i czasu („kiedy się wydarzyło?”), służących do opisywania i przedstawiania wydarzeń dzięki iluzji ruchu („jak się wydarzyło?”), przyczyniło się do tego, że kinematograf stał się powszechnie zrozumiałym środkiem komunikacji i skutecznie pokonywał bariery językowe.*

Na ten aspekt ekranowej rzeczywistości przedstawionej zwracali już uwagę pierwsi realizatorzy filmów w swoich publicznych wypowiedziach oraz dziennikarze opisujący i komentujący na łamach prasy pojawienie się „żywych obrazów” lub „ruchomych fotografii”. Ruch znalazł się w centrum uwagi pierwszych teoretyków kina i stał się pojęciem, którego żaden przedstawiciel teorii filmu nie mógł zigno-

rować. Znaczeniu ruchu w genezie filmu dużo miejsca poświęcili najwybitniejsi historycy X muzy, m.in. Georges Sadoul (*Histoire générale du cinéma*, t. I. *L'invention du cinéma, 1832–1897*, Paris 1946; *Histoire d'un art – le cinéma. Des origines à nos jours*, Paris 1949) i Jerzy Toeplitz (*Historia sztuki filmowej*, t. I, Warszawa 1955), a także autorzy dziejów kinematografii narodowych.

Ruch znajdował się w centrum uwagi przedstawicieli różnych dyscyplin naukowych, którzy interesowali się kinem, zwłaszcza historyków sztuki, szczególnie wtedy, gdy chodziło im o wyjaśnienie rodowodu filmu. Jednym z najpełniejszych kompendiów wiedzy na ten temat jest książka Manany I. Andronikowej pt. *Skolko liet kino?* (1968). Autorka stwierdza w niej m.in.: „Kino jako wynalazek techniczny wkroczyło w życie społeczeństw w końcu XIX wieku, a już po trzydziestu latach od momentu swoich narodzin stało się wielką sztuką i zajęło w świadomości społecznej miejsce równoprawne z literaturą, teatrem, muzyką, malarstwem i rzeźbą, czyli sztukami istniejącymi od tysiącleci. Stało się tak, ponieważ przecucie ruchomego i dźwiękowego obrazu powstało już wiele wieków przed wynalezieniem techniki kinematograficznej, a jego zasady artystyczne narodziły się i dojrzewały przez całe stulecia na obszarze starszych sztuk.” (SL, s. 3).

Andronikowa, podobnie jak badacze, którzy zajmowali się tą samą problematyką, przytacza liczne przykłady, ilustrujące próby utrwalenia ruchu przez dawnych artystów. Ślady bardzo starych cywilizacji świadczą o pragnieniu człowieka utrwalenia zmienności świata. Dowodzą tego rysunki skaczących zwierząt, znajdujące się w grotach Altamiry, egipskie płaskorzeźby, przedstawiające kilka ujęć ludzi wykonujących różne czynności, sceny z gigantomachii na ołtarzu Zeusa w Pergamonie oraz zwoje „opowiadań” egipskich, narzucające osobom patrzącym kierunek oglądania momentów jednej i tej samej akcji. Twórcy sztuki hellenistycznej opracowali techniki utrwalania kilku faz ruchu i ruchu migawkowego. W średniowieczu często przedstawiano serie wydarzeń w postaci układów fabularnych (np. w *Biblii pauperum*, na drzwiach katedry gnieźnieńskiej i w różnych „żywotach świętych”). W XIII wieku Giotto Di Bondone podzielił przestrzeń obrazu na plany, co umożliwiało „opowiadanie” o zdarzeniach za pomocą swoistej głębi ostrości i zakończyło modę na kontynuowanie narracji przez malowanie kolejnych płócien. Podobieństwa do filmowego obrazowania można dopatrywać się w dziełach Hieronymusa Boscha, Pietera Bruegla i Jeana Antoine’a Watteau, przedstawiających różne akcje toczące się w jednym momencie (działania równoległe), różne momenty jednej akcji i różne fazy jednego zdarzenia. Barok nazywany jest epoką „sztuki ruchu”, ponieważ ekstatyczność i teatralność gestów, układy kontrapostowe, diagonalne, efekty światłocieniowe oraz iluzjonizm wywoływały silne wrażenie zmian zachodzących w świecie przedstawionym. Romantyczna teoria odpowiedników estetycznych wskazywała nowe drogi sugerowania ruchu czasu i przestrzeni. Przedstawiciele antynaturalizmu wypracowali techniki konkretyzujące i ilustrujące dynamikę wrażenia, jakiego doznawał artysta obserwujący rzeczywistość. Honoré Daumier „ożywił” postaci, ukazując je na litografiach w kolejno po sobie nastę-

pujących fazach ruchu, a kopie jego dzieł nazywano wówczas „opowiadaniem plastycznymi”: Podobny charakter miały serie graficzne, które tworzyli Utamaro i Hokusai (np. sto obrazów Fudżijamy). Z kolei impresjonistyczne zatarcie jasności rysunku „uruchamiało” cały świat przedstawiony lub jego elementy. W tym samym czasie pojawiły się dioramy, kosmoramy, diapozytywy, a także inne wynalazki, umożliwiające poruszanie figurami i zmianę tła. Za protoplastów kinematografu uznaje się również chiński teatr cieni, ciemnię optyczną, latarnię magiczną, fantasmagorię, *thaumotrope*, phenakistoskop, stroboskop, bioskop, teatr optyczny, kineoskop i mutoskop.

Jednak dopiero kinematograf najpełniej spożytkował ekspresję ruchu, choć postrzeganie go w czasie projekcji jest także tylko złudzeniem. Prawdziwy w wywoływaniu tej najdoskonalszej formy iluzji jest tylko ruch taśmy filmowej w projektorze. Zarejestrowane bowiem na taśmie kadry są statycznymi fotografiami, ukazującymi ludzi, przedmioty i tło. Następujące po sobie kadry utrwalają kolejne fazy ruchu, a dzięki temu, że szybko przesuwają się przed oczami widza, są odbierane jako obraz ruchu ciągłego. Efekt ten nosi w fizyce nazwę zjawiska stroboskopowego. Film wykorzystał je na swoje potrzeby. Natomiast specyficzne tylko dla obrazu filmowego są translokacje, czyli zmiany i przemieszczanie się elementów wewnątrz czasu i przestrzeni ujęcia, oraz ruch montażowy (zob. CZAS, PRZESTRZEŃ i MONTAŻ).

Można powiedzieć, że z estetycznego punktu widzenia najbardziej wyraziste, a zarazem najważniejsze rodzaje ruchu ekranowego są wrażeniami rejestrowanymi przez świadomość odbiorców i nie poddają się pomiarom. Mierzalne są jedynie techniczne parametry przekazu filmowego, których wartość polega na tym, że zawsze determinują sferę estetyczną utworu. Ruch – jedna z głównych kategorii w teorii filmu – odnosi się do wszystkich poziomów kodyfikacji dzieła ekranowego. Prawie wszyscy teoretycy wypowiadali się na jego temat. Większość uznała ruch za podstawę zjawiska wizualnego i tym stwierdzeniem otworzyła sobie drogę do analizy innych aspektów obrazu.

Pierwsze wzmianki o ruchu w filmie znajdują się w cytowanych przez historyków X muzy wypowiedziach prekursorów sztuki ekranowej. Bracia Auguste i Louis Lumière zwracali uwagę na autentyzm ruchów obiektów przedstawianych na ekranie i wyrażali przekonanie, że ta właściwość wzmacnia wiarygodność przekazu. Proponowali korzystanie z filmu w takich badaniach naukowych, w których dokumentowanie oraz ilustrowanie różnych zjawisk wymagają dokładności i precyzji. Swoje utwory realizowali, używając nieruchomej kamery, ale ukazany przez nich pociąg, pędzący jakby wprost na widownię, wywołał grozę i panikę wśród widzów. Tych, którzy oglądali pierwsze ich filmiki, urzekał właśnie ruch utrwalonych w kinematograficznych obrazach obiektów. Chociaż bracia Lumière posługiwali się tylko nieruchomą kamerą, to jednak z ich firmą wiąże się odkrycie ruchu kamery. Alberto Promio, jeden z operatorów realizujących dla nich zdjęcia, płynąc gondolą, wpadł na pomysł, że można w niej umieścić kamerę i dzięki temu przed-

stawić „w ruchu” statyczne obiekty. Później ustawiano kamerę w środku jadącego pociągu i w wagoniku górskiej kolejki. Lumière w kolejnych filmach stosowali już najazd kamery i delikatny *travelling*, co świadczy o tym, że ich twórcze poszukiwania nie ograniczały się tylko do rejestrowania naturalnych zmian, zachodzących w rzeczywistości.

Intensywny ruch interesował również Georges’a Méliès’go, który traktował go jako szczególnie atrakcyjny element widowiska ekranowego (*Annuaire General et International de la Photographie*, 1907). Jego zdaniem – oprócz ukazywania dynamicznej rzeczywistości – kinematograf może prezentować także „obrazy fantastyczne”, przedstawiając metamorfozy oraz transformacje ludzi i przedmiotów. Twórca uważał również, że takie przekształcenia można osiągnąć dzięki skokowemu ruchowi taśmy filmowej w projektorze oraz za pomocą trików, np. nakładania obrazów. Jako pierwszy zwrócił uwagę na artystyczne wartości i konsekwencje ruchu, który można nazwać ruchem montażowym, ponieważ powstaje w rezultacie zestawiania oddzielnych fragmentów taśmy.

Od zarania kinematografu dawano wyraz przekonaniu, że nowatorstwo „ożywionych fotografii” polega nie tylko na zaspokajaniu ciekawości człowieka, związanej z wierną rejestracją rzeczywistości w ruchu, ale także na tworzeniu światów fikcyjnych oraz na możliwości naukowej eksploracji rzeczywistości. Bolesław Matuszewski był jednym z pierwszych zwolenników kina dokumentującego autentyczne życie. Pisał, że „obiektyw utwala nawet to, czego nie dostrzega oko, nawet nieuchwytne poruszanie się przedmiotów, począwszy od odległego punktu gdzieś na horyzoncie, aż do pierwszego planu na ekranie”, kinematograf ukazuje „bezpośrednią wizję rzeczywistości”, dlatego „dokument kinematograficzny [...] jest świadkiem naocznym [...], wiarygodnym i nieomylnym”, może więc być traktowany jako źródło historyczne („uśpiona historia”), jako instrument poznania naukowego, oświaty i kultury (*Une nouvelle source de l’Histoire*, 1898; *La photographie animée, ce qu’elle, ce qu’elle doit être*, 1898, s. 16 i 15). Twierdził również: „Film pokazuje [...] absolutną prawdę.” Pisał o technicznej niemożliwości retuszu, dokonywania zmian na taśmie filmowej, na której znajdują się tysiące mikroskopijnych obrazków. Jego zdaniem fotograf kinematograficzny musi mieć instynkt, żeby odgadnąć, gdzie nastąpią fakty, które przejdą do historii, aby je właśnie utrwalić. Matuszewski nie dostrzegał i nie przeczuwał nowych możliwości estetycznych, jakie oferował kinematograf. Sceny czysto rozrywkowe i charakterystyczne uważał za nieciekawe, wobec czego nie przywiązywał do nich wagi.

Mechanizm powstawania ruchu w filmie – z połączeń wielu nieruchomych fotografii – zainteresował również Henriego Bergsona, wybitnego filozofa intuicjonistę, który wskazywał na analogię między rzeczywistością i organizmem biologicznym, głosząc tezę o jej twórczej ewolucji (*L’Évolution créatrice*, 1907). Jego zdaniem rzeczywistość jest dynamiczna, wciąż nowa, nieskończenie różnorodna, zmienna i żywa. Nie mieści się w żadnych schematach. Natomiast ludzkie postrzeganie zamienia ciągłość płynnej rzeczywistości w stałość rozdzielnych ruchów, dlatego

poznanie intelektualne deformuje świat realny, unieruchamiając w nim to, co zmienne i ruchome. Intelkt – podobnie jak film – rekonstruuje rzeczy z mnogości migawkowych postrzeżeń, ponieważ nie jest w stanie uchwycić całości. Rozkłada więc złożone rzeczy i wydarzenia na części, a potem z nich z powrotem je składa. „Ruch istnieje rzeczywiście – pisał – jest on w przyrządzie [...]. Sposób postępowania ostatecznie polega więc na wydzieleniu ze wszystkich ruchów, właściwych wszystkim figurom, jednego ruchu bezosobowego, oderwanego i prostego, niejako ruchu w ogóle, na umieszczeniu go w przyrządzie, na odtworzeniu indywidualności każdego ruchu poszczególnego za pomocą kojarzenia tego ruchu bezmiennego z postawami osobistymi. Taki jest wybieg kinematografu. Taki jest również wybieg naszego poznania. Zamiast przywiązać się do wewnętrznych stanów rzeczy, umieszczamy się na zewnątrz nich, aby sztucznie odbudować ich trwanie.” (ET, s. 258–259). W koncepcji Bergsona kinematograf ujmuje rzeczywistość tak, jak to czyni człowiek w poznaniu intelektualnym. Stąd konkluzja, że mechanizm ludzkiego poznania ma charakter kinematograficzny.

Interesujące uwagi na temat ruchu zawierały publikacje Ricciotta Canuda z lat 1908–1911 (*Il trionfo del cinematografo*, 1908; *Manifeste des Sept Arts*, 1911). Ruch uznał autor za „cudowny” środek wyrazu Siódmej Sztuki, który umożliwił jej zbliżenie się do nauki i do samej rzeczywistości dzięki odzwierciedleniu jej cielesności. Według niego film pogłębia ekspresję obrazową malarstwa i rzeźby. W ekranowym przedstawieniu życia upatrywał Canudo powrotu sztuki do źródeł wszelkich emocji, do poszukiwania istoty życia w samym życiu – tzn. w ruchu. „Sztuki – plastyczna i nieruchoma bądź rytmiczna i muzyczna – pisał – mają na celu zatrzymanie życia wewnętrznego i skryształizowanie go w jakiś sposób. Film wchodzi na arenę jako odnowiciel wszystkich dziedzin twórczości artystycznej, wszystkich środków »służących do zatrzymania życia«, do odniesienia zwycięstwa nad tym, co efemeryczne. To, co film nam już pokazał, np. zwolniony obraz rozkwitania rośliny, to jest może najbardziej dobitne potwierdzenie faktu, że posiada sekret odnowy obrazowego ukazywania życia, rejestrując ruch istot i rzeczy w dowolnej fazie ich egzystencji.” (TC, s. 37). Te słowa można uznać za pierwszą definicję kina niemego, w której kategoria ruchu została potraktowana jako środek wyrazu odnawiający i reformujący język sztuki w ogóle.

W przekonaniu Canuda kinematograf rejestrował i przedstawiał ruchome obrazy, które mogły ukazywać świat realny i nierealny według praw Sztuki Rytmicznej. Pojawienie się kinematografu zamykało więc tradycyjne „ruchome koło” estetyki totalną fuzją sztuk, syntetyzującą różne ludzkie doświadczenia. Ruch stanowił w tej koncepcji główną siłę sprawczą sztuki idealnej i totalnej, osiągającej „pełnię życia praktycznego i uczuciowego”.

Podobne podejście do ruchu filmowego wyrażali w swoich manifestach teoretycznych włoscy futuryści. „Oświadczamy, że wspaniałość świata wzbogaciła się w nowe piękno: piękno szybkości” – pisał Filippo T. Marinetti w 1909 roku (*Fondazione e Manifesto del Futurismo*, s. 148). Symbolem tego wspaniałego świata

stała się „ożywiona fotografia”. Futurystów fascynowały trzy właściwości kinematografu: technika, dynamika i zestawienie obrazów wywołujące transformacje ruchu. Ruch traktowali oni jako wszechobecną energię niezbędną do wycucia chwili, wrażliwości na ludzki gest i zjawiskowości natury. Dlatego – twierdził Anton G. Bragaglia – sztuka statyczna „umarła”, fotografia musi już ukazywać relatywizm zjawiska, ruch rozpraszający ciało, „duchowość gestu” i „wewnętrzną istotę rzeczy”, a artysta powinien starać się uchwycić niewyraźne i nieuchwytne za pomocą normalnej percepcji wzrokowej aspekty rzeczywistości. Jego zdaniem może to zrobić za pomocą światła, które „dematerializuje statyczność obiektów”. Szczególnie cenił Bragaglia artystów umiejących „powiększać zjawiska”, których oko ludzkie nie zauważa (*Fotodinamismo futurista con 16 tavole*, 1911).

Po raz pierwszy technika wtargnęła w takim stopniu w obszar artystycznego działania i przede wszystkim na to futurysty zwracali uwagę. Wielokrotnie podkreślali, że to maszyna decyduje o powstaniu ruchomego obrazu ekranowego. Ten właśnie aspekt techniczny spowodował przełom w tradycyjnej estetyce, ponieważ podważał zniechędzone przez futurystów pojęcia arcydzieła-rękodziela i autorstwa. Z lekceważeniem odnosili się oni do prób odzwierciedlania świata opartych na tradycyjnej umowności i konwencjach malarsko-narracyjnych. Uważali, że dopiero w kinematografii ruch pojawia się zgodnie z duchem epoki maszyn, miast i lotnictwa, jest efektem współdziałania nauki i techniki, sprawności ludzkiego umysłu i zaspokaja również futurystyczną potrzebę kojarzenia wszystkiego ze wszystkim według reguł podyktowanych logiką i kaprysem twórcy. Montaż filmowy stanowił dla nich wzór walki ze wszelkiego rodzaju alfabetami, gramatykami i językami operującymi skończoną liczbą elementów (*La Cinematografia Futurista*, 1916).

Futurysty wyrażali przekonanie, że twórca, chcąc stworzyć dzieło o największej sile wyrazu, musi skoncentrować w pełni swoją pasję na kształtowaniu formy. Wartość twórcy i sztuki mierzyli nowatorskimi osiągnięciami w zakresie formy. Ruch jako wyznacznik formalny przekazu ekranowego miał dla nich istotne znaczenie tylko wówczas, gdy nie naśladował rzeczywistości, ale symulował jej ukrytą dynamikę. W ich filmach dominował ruch przerysowany, nienaturalny i unaczniona była jego trajektoria. Sugerował istnienie jakiegoś podtekstu, wyrażał napięcie między *quasi*-realną sytuacją przedstawioną na ekranie a stanem psychicznym i wrażliwością reżysera. Futurystyczna koncepcja ruchu stanowiła podstawę pierwszej teorii kina abstrakcyjnego i czystego, które przedstawiciele tej awangardy uznawali za sztukę lepszą i wyższą od wszystkich pozostałych.

Futurystyczne wyobrażenia o „sztuce przyszłości” ilustrowały filmy-manifesty: **Życie futurystyczne** Arnalda Ginny (1916), i oniryczne obrazy ekranowe A. G. Bragaglii: **Thais**, **Dramat na Olimpie**, **Mój trup** i **Fałszywy czar. Dramat mimiczny o współczesnej magii** (1916–1917). Awangardowa idea poszukiwania nowych ruchów światła i barw najpełniej konkretyzowała się jednak w eksperymentach Bruna Corry i A. Ginny przeprowadzonych wcześniej, w latach 1909–1911, i nazywanych „muzyką chromatyczną”. W ramach tego przedsięwzięcia powstało sześć

filmów abstrakcyjnych: **Studium wrażeń między czterema barwami**, **Barwny akord**, **Tęcza**, **Taniec**, **Pieśń o wiośnie** i **Kwiaty**. Twórcy przedstawiali na ekranie drgania komplementarnie dopełniających się kolorów oraz barwy nakładające się na siebie, wirujące w postaci różnych kształtów, przenikające się i przekształcające się w rytm muzyki Fryderyka Chopina oraz Felixa Mendelssohna. Były to pierwsze próby stworzenia kina czystego i absolutnego, czerpiącego inspiracje z doświadczenia muzyki, malarstwa (adaptacje motywów z neoimpresjonistycznych płócien Giovanniego Segantini) i poezji (fascynacja wierszami Stéphana Mallarmégo). Corra szeroko opisał i komentował przebieg eksperymentów oraz osiągniętych rezultatów (*Musica cromatica*, 1912).

Włoscy futuryści – według Corry – wyróżniali dwa główne rodzaje ruchu filmowego: wewnętrzny i zewnętrzny, a różne ich połączenia służyły im do przedstawienia na ekranie „dynamiki światła, barw, poezji i dźwięków”. Pojęcie ruchu wewnętrznego obejmowało ruch postaci, tła i obiektów, zachodzący w obrębie planu filmowego, ruch wynikający ze zmian położenia kamery (zmiany punktów widzenia) i ruch będący następstwem montażu poszczególnych ujęć. Natomiast ruch zewnętrzny – uzyskiwany m.in. dzięki skokowemu przesuwaniu taśmy, nasyceniu negatywu żelatiną, stosowaniu potrójnej siły światła lampy łukowej, specjalnemu ekranowi wywołującemu fosforescencję oraz wskutek kręcenia zdjęć w pomieszczeniu pomalowanym na biało i wyposażonym wyłącznie w białe przedmioty – znacznie powiększał repertuar dotychczasowych filmowych środków wyrazu i umożliwiał twórcom realizację nowego ekranowego spektaklu świetlnych barw.

Corra i Ginna śmiało realizowali Marinettiańską koncepcję wolności, której „zjeść się nie da! – nie da się jej też schwycić, ponieważ posiada elastyczną rozległość wciąż rosnących pragnień” (Marinetti, *Roi Bombance*, Paris 1905; cyt. za Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, przeł. J. Tasarski, Warszawa 1978, s. 15). Wyzwolić świat sztuki od wszystkich praw, które dotąd obowiązywały w przedstawianiu rzeczywistości – o tym marzyli w owym czasie artyści w wielu krajach. Dla kinematografu nie ma rzeczy niemożliwych – uważał np. Karel Čapek, pisząc: „Tutaj martwe przedmioty są ożywiane wolą, poruszają się i biorą udział w akcji. [...] W kinematografie nie istnieją prawa ciężenia, ruchu, nie ma tu rzeczy nieprzenikliwych, nie ma żadnych przeszkód naturalnych.” (*Kino*, 1910, s. 5–6).

Bardzo podobne poglądy głosili rosyjscy futuryści. Dawid Burluk pisał: „Kinematograf władczo wkroczył do współczesnego życia. Ruch, odwieczny symbol życia, ucieleśnia się od tej pory właśnie w kinematografie, który jako jedyny, idąc ramię w ramię ze stuleciem, jest w stanie dźwięczeć *unisono* z łoskotem samochodowym i rykiem syren o świecie dwudziestego wieku.” (*Futurist w kinematografie*, 1913, s. 22). Podzielał te przekonania Włodzimierz Majakowski, który zachwycał się jednak przede wszystkim ekspresją ruchu wewnętrznego w kinie. Świadczą o tym sceny z **Dramatu w kabarecie futurystycznym nr 13** (1913), przedstawiające dynamikę elementów graficznych i aktów mimiczno-gestycznych, oraz zdarzenia opisane w licznych scenariuszach. Bohaterką jego utworu ekranowego

pt. **Spętana przez film** (1918) była cygańska tancerka, występująca w roli filmowej primabaleriny, która po skończonym seansie przechodziła z przestrzeni artystycznej do rzeczywistości, żeby spotkać się z zakochanym w niej malarzem, a potem wracała do swojego świata ekranowego, „wchłaniana” przez owijające ją taśmy. W dramacie pt. **Jak się macie? Dzień w pięciu detalach filmowych** (1927) główną rolę zarezerwował poeta dla siebie i chciał pokazać litery, wylatujące z jego głowy, oraz walkę, jaką musi z nimi staczać, by przytwierdzić je do kartki papieru. Swoje podejście do problemu ruchu w filmie i do innych elementów ekspresji kinematograficznej przedstawił Majakowski w artykule *Tieatr, kino, futurizm* (1912).

Kinematograf miał również w tym czasie wielu przeciwników, którzy określali go zwykle jako „złudzenie nieartystyczne”, np. Konrad Lange, profesor uniwersytetu w Tybindze, dyskwalifikował go z estetycznego punktu widzenia, ponieważ uważał, że cienie śmigające po płaszczyźnie ekranu niszczą złudzenie, wywołując ruch rzeczywisty (*Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt*, 1912). Wielki uczony dużą wagę przywiązywał do konfliktu powstającego między ruchem (ciał i wyrazu mimicznego) gwarantującym iluzję a cieniami ekranowymi niszczącymi owo złudzenie (płaski obraz), co w rezultacie prowadziło do tego, że utożsamiał on przedstawienie filmowe z rzeczywistością i nazwał kinematograf „sztuką analfabetów”. Takie „krakanie Langego nad noworodkiem” – jak określił ten rodzaj refleksji Karol Irzykowski w *Dziesiątej Muzie. Zagadnienia estetyczne kina* (1924, s. 260) – trwało aż do narodzin kina dźwiękowego, o czym świadczą późniejsze prace niemieckiego uczonego (m.in. *Nationale Kinoreform*, 1918; *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*, 1920).

Ostrożniejszą krytykę kina przeprowadził György Lukács, który akcentował duże znaczenie ruchu w filmie, ale nie tyle ruchu przedstawionego, ile przede wszystkim każdą zmianę na ekranie („ruch sam w sobie, wieczną przemienność, nigdy nie ustającą zmianę rzeczy”) eksponującą ciało, a pozbawiającą postaci „duszy” i psychologii (*Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos*, 1913). Widzialność ruchu traktował on jako *principium stilisationis* kinematografu, wyznaczające granicę, jaka oddziela go od literatury i teatru oraz decyduje o jego całkowitej autonomii estetycznej. „Ożywione fotografie” uznawał za nową sztukę, która była pozbawiona słów, ale nadawała sens zdarzeniom wyrażanym za pomocą ruchu.

Na antypodach tradycyjnej sztuki sytuował kinematograf Hermann Häfker. W swoich faszyzujących publikacjach przedstawił bardzo oryginalny i płodny poznawczo model widzialności ruchu. Trafnie zauważał, że pojęcie „kine-ma-tografia” odnosi się do techniki „żywego obrazu” i fałszuje istotę zjawiska ekranowego, dotyczy rejestracji ruchów ciał i rzeczy, które wcale nie są przedmiotami filmowego zapisu i odtworzenia, dlatego też proponował zastąpić je pojęciem „kinetografia” (*Kino und Kunst*, 1913). Häfker przypominał, że kamera rejestruje tylko statyczne momenty, a decydujący dla przedstawienia ekranowego jest „ruch fal świetlnych i dźwiękowych, które emitują przedmioty widzialne i słyszalne” (KK, s. 55). Jego wyobrażenie o syntetycznym „widowisku kinowym” ilustrował projekt „kalejdo-

skopowych gier barwnych”, czyli przezroczy-ujęć przedstawiających mgłę, cienie, i fotografii odgrywających rolę „pauz” w trakcie projekcji szybko po sobie następujących obrazów ekranowych. Häfker proponował więc wprowadzenie jakościowych zmian do demonstracji obrazów świetlnych i sądził, że w ten sposób kino może stać się z jednej strony bardziej atrakcyjne, z drugiej zaś – okazać się skutecznym instrumentem agitacji politycznej.

Zagadnienie ruchu znajdowało się również w centrum uwagi pierwszych amerykańskich teoretyków filmu: Vachela Lindsaya, autora *Sztuki ruchomego obrazu* (*The Art of the Moving Picture*, 1915), i Hugona Münsterberga, autora *Dramatu kinowego* (*The Photoplay: A Psychological Study*, 1916). Obydwaj badacze położyli podwaliny pod naukowo udokumentowaną teorię ruchu filmowego, opartą na obserwacjach dotyczących socjologicznych i psychologicznych uwarunkowań zjawisk ekranowych.

Lindsay traktował ruch jako najistotniejszą właściwość widowiska ekranowego, ale nie wyciągnął z tego faktu głębszych wniosków o charakterze estetycznym, natomiast uczynił go punktem wyjścia prekursorskich rozważań na temat genologii nowej sztuki. Przyjmując założenie, że ruch jest najwcześniejszą i najważniejszą manifestacją kinowości, wyróżnił – w sensie metaforycznym – trzy rodzaje dynamiki plastycznej: „rzeźbę w ruchu”, „malarstwo w ruchu” i „architekturę w ruchu”. Pierwsze pojęcie dotyczyło filmu akcji, drugie odnosiło się do filmu intymnego, a trzecie dotyczyło kina widowiskowego (zob. GATUNEK). Lindsay interesował się przede wszystkim ruchem wywoływanym szybkością akcji, dlatego opracował bogaty rejestr motywów dynamicznych, po które – jego zdaniem – częściej powinni sięgać reżyserzy.

Münsterberg zaś był zafascynowany ruchem, który sam narzuca się każdemu widzowi i jego natura jest szczególnie interesująca dla psychologa. Stanowi on klucz do percepcji filmowej. Próbując odpowiedzieć na pytanie: Dlaczego na ekranie widzimy ruch ciągły? – teoretyk przypominał doświadczenia artystów z zootropem i bioskopem, oparte na zjawisku pozytywowego powidoku, czyli na takim zlewaniu się nieruchomych obrazów, w którym wszystkie przerwy były niewidoczne. Percepcja ruchu w kinie nie polega na oglądaniu długich serii różnych pozycji przedstawianego obiektu, dlatego Münsterberg powoływał się na badania Sterna, Strickera, Exnera, Halla, Jamesa, Fischera, Marbeego, Linckego, Wertheimera oraz Kortego i na ich podstawie sformułował tezę,¹ że percepcja ruchu jest niezależnym odczuciem, którego nie można zredukować do prostego widzenia serii różnych pozycji. Każdy bowiem układ wizualnych wrażeń opiera się na pojęciowej treści świadomości. Innymi słowy, wrażenie ruchu różni się od faktycznego przebiegu ruchów, jest odczuciem, które może być niezależne od rzeczywistego widzenia sukcesywnych pozycji.

Zdaniem amerykańskiego teoretyka odczucie ruchu powstaje w umyśle widza. Ruch nie pochodzi z zewnątrz, ale wynika z zespołu procesów umysłowych, za pomocą których różne obrazy zostają złożone w jednostkę wyższego rzędu.² Porównując film z teatrem, tłumaczył autor odmienność procesów percepcyjnych zach-

dzących w teatrze (aktorzy poruszają się na scenie, a oko widza odbiera serie ciągłe z zewnątrz, ponieważ sam ruch odbywa się w konkretnej, prawdziwej przestrzeni) i w kinie (tylko ruch, który postrzega odbiorca, wydaje się prawdziwy, ponieważ stworzony jest przez jego umysł). Jednak powidoki kolejno po sobie następujących obrazów nie wystarczają do „wytworzenia” substytutu ciągłości zewnętrznego bodźca i dlatego praca umysłowa łączy oddzielne fazy w pojęcie akcji ciągłej. Widzowie nie percypują więc samego ruchu, ale jego sugestii lub ideę. Ruch nie dociera do nich w ruchomym obrazie świata w postaci faktu, lecz jako mieszanina faktu i symbolu. Jest obecny, ale w gruncie rzeczy nie istnieje, stanowi bowiem wynik reakcji widza na bodźce. Jest elementem, w jaki on wyposaża swoje wyobrażenia.

Na przełomie drugiego i trzeciego dziesięciolecia powstały koncepcje ruchu metafizycznego. Wypracowali je artyści związani z niemieckim ekspresjonizmem filmowym. Według Kasimira Edschmida, Rudolfa Kurza, Georga Marzynskiego i Wilhelma Worringera w naturze nie ma pierwiastków trwałych, dlatego nieistotne dla człowieka jest to, co „jest”, ważne okazuje się natomiast to, co „się staje”, to, co jest ciągłym ruchem. Z tego powodu – ich zdaniem – ruch przedmiotów przedstawionych na ekranie musi być poddany woli artysty, musi stanowić serię spazmatycznych wstrząsów, wyrażających stan napięcia ducha. Nie interesowało ich światło, które sugeruje istnienie statycznej przestrzeni, zafascynowani byli natomiast światłocieniem, ponieważ kształtuje on pole sił i napięć dynamicznych, oparte na liniach ukośnych.

Paul Wegener postulował tworzenie „kinematycznej liryki”, czyli obrazów ekranowych respektujących w pełni fotograficzny status filmu, ale zawierających zdjęcia przyspieszone i zwolnione oraz optyczne deformacje fotografowanego świata (*Die künstlerischen Möglichkeiten des Films*, 1916). W wykładzie wygłoszonym w Berlinie w 1916 roku zastanawiał się on nad możliwościami fotografowania mikroskopijnych cząstek związków chemicznych i małych roślin tak, aby materia, z której powstają dynamiczne wizje ekranowe, nie była w ogóle rozpoznawalna, aby na ekranie pojawiła się „przepysznie ożywiona płaszczyzna”. Wegener zachwycał się magiczną siłą, tkwiącą w efektach optycznych, która umożliwia przedstawianie np. zakwitających lilii, przekształcanie ich w płomień (przenikanie), płomieni w dym (zaciemnienie), dymu w chmurę (rozjaśnienie). „Stosując wszelkie możliwe formy i elementy, takie jak sztuczna para, płatki śniegu, iskry elektryczne itd., dałoby się – jak mówił – na pewno stworzyć film, który stałby się artystycznym przeżyciem – wizją optyczną, wielką fantazją symfoniczną!” (PW, s. 112).

Autorem osobliwej panmistycznej koncepcji kina był literat i scenarzysta Carl Hauptmann, który uważał, że kosmos jest wielkim „praobszarem ruchu” i właśnie film umożliwia nawiązanie z nim kontaktu. Dzieje się tak dlatego, że wynalazek Lumière’ów otworzył drogę „poszerzeniu królestwa praprzekazów”, w którym można „igrać” wszelkimi wyglądami bardziej niż w rzeczywistości (*Film und Theater*, 1919).

„Sztuczne hiperkoncentracje postaci i faktów mimicznych” irytowały z kolei Willy’ego Haasa, który dokonał podziału utworów ekranowych na „filmy otwarte” i „filmy cięte”. Pierwsze zawdzięczają swoje istnienie ruchowi (przebiegowi) taśmy, drugie powstają w rezultacie ingerencji montażowej reżysera, tnącego i sklejającego taśmę oraz wykorzystującego napisy informujące o treści przedstawienia (*Die Unmöglichkeit des dramatischen Films. Ein dramaturgischer Versuch*, 1923). Haas traktował film jako swego rodzaju „prefabrykat”, jako taśmę wytwarzającą obraz za pośrednictwem światła, i przeciwstawiał ruch międzyujęciowy, będący następstwem różnego typu przejść montażowych między poszczególnymi scenami, mechanicznemu ruchowi projekcji. Iluzja kinematograficzna powinna – jego zdaniem – być rezultatem zsynchronizowania ruchu zarejestrowanego w obrazie z ruchem światła aparatu projekcyjnego. Powinna stanowić organiczną syntezę światła, samego obrazu i przesuwu taśmy, tak aby utwierdzać ciągłość sfilmowanego ruchu, a nie „konstruować” ciągłości percepcji z „pociętych” elementów.

Wczesne niemieckie określenia filmu – *Flimmerspiel* (dosłownie: „gra migotań”) i kinematografu – *Flimmerbude* (dosłownie: „buda oferująca migotania”), wskazywały na dynamikę światła jako na specyficzny wyróżnik przedstawienia ekranowego. Na początku lat dwudziestych film nazywano już *Lichtspiel* („gra światła”), a kino *Lichtspiele* („gra światła”). I zapewne nieprzypadkowo różne atrybuty światła, zwłaszcza jego ruch i rytm, stały się głównymi tematami rozważań dla teoretyków kina ekspresjonistycznego, Kammerspielfilmu i artystów związanych z Bauhausem (m.in. W. Gropiusa, W. Kandinskiego, P. Kleego, L. Feiningera, O. Schlemmera, L. Moholy-Nagya i M. Breuera). Podobne stanowisko zajmowali w tym czasie zainteresowani kinem konstruktywiści (m.in. A. M. Rodczenko, El Lissitzky i N. Gabo), dadaiści (T. Tzara, L. Arp i F. Picabia) oraz przedstawiciele pierwszej i drugiej awangardy filmowej. Wyznawcy idei światła jako elementarnej energii ruchowej zaproponowali wówczas serię teorii Siódmej Sztuki. Autorami najbardziej nowatorskich koncepcji byli: Hans Richter, Viking Eggeling, Ludwig Hirschfeld-Mack, Rudolf Kurtz i Laszlo Moholy-Nagy.

W latach 1918–1920 Richter i Eggeling zapoczątkowali nową formę malarstwa, którą nazwali „obrazami rolkowymi”. Powstawały one w wyniku układania i przesuwania serii rysunków, co pozwalało twórcom tak „zorkiestrować” linie i formy, że wyraźnie sygnalizowały one ruch. Takie kompozycje, jak **Preludium** i **Msza horyzontalno-wertykalna**, utorowały im drogę do kinematografu, który oferował zwielokrotnienie, a także uczasowienie ruchomej przestrzeni i płaszczyzny oraz ruchomej linii, dysponował więc jakby swoistym – używając ich słów – „alfabetem ludzkości”, co umożliwiało – według nich – opanowanie dialektyki rozmaitych przeciwieństw (Richter, *Prinzipielles zur Bewegungskunst*, 1921; *Film*, 1922; *Film*, 1923). Obydwaj twórcy sądzili, że każdy ruch filmowy może wywołać pewną „sensację”, jeśli zredukowane formy naturalne będą rozwijały się na ekranie w jakimś rytmie (zob. RYTM). Eggeling doprowadził do kulminacyjnego punktu malarską dynamikę, gdy przedstawił w **Symfonii diagonalnej** (1923–1924) narastanie form

linearnych (prostych, krzywych, łamanych i falistych) dzięki ich wchodzeniu we wzajemne relacje, których osią była przekątna płaszczyzny (motywy odpychania, przyciągania, nabrzmiewania i zanikania). Z kolei Richter zrealizował **Rytmy** pod wpływem holenderskiego neoplastycyzmu i przedstawił na ekranie rytmicznie pulsujące kwadraty, które tworzyły przestrzenie świetlne. Starał się w ten sposób udowodnić, że każdy ruch w filmie może być bezpośrednio związany z kinetyką tworzywa świetlnego lub stanowić rezultat waloryzacji światłocieniowej, zdeterminowanej zasadą kontrapunktu. Jeszcze w 1929 roku deklarował, że wszystko to, co w filmie nie jest formą światła, jest martwe, ponieważ naczelne dążenie kinematografu sprowadza się do opanowania gry światła (*Neue Mittel der Film-Gestaltung*). Richter wielokrotnie posługiwał się światłem w celu tworzenia figur montażowych, takich jak przenikanie, „efekty migotania” oraz kontrasty światła „przyspieszonego”, „zwolnionego”, „wstrzymanego” (czarny ekran) i „w pełni wyzwolonego” (biały ekran). Podobne eksperymenty, ale inspirowane rytmem konkretnych utworów muzycznych, przeprowadzał Oskar Fischinger, który czarne tła akcji świetlnych uprzestrzeniał za pomocą napięć zrodzonych z pulsacji form geometrycznych.

Duży wpływ na rozwój kina abstrakcyjnego i teorii filmu awangardowego wywarły rozważania Hirschfelda-Macka na temat tzw. refleksowych gier świetlnych, opartych na tylnej projekcji światła barwnego o różnej intensywności, sprzężonej z ruchem lamp i szablonami usytuowanymi między powierzchnią projekcyjną a źródłem światła (*Partitur der „Reflektorischen Farbenspiele”*, 1927). Niemiecki malarz był w 1923 roku jednym z twórców nowego spektaklu świetlnego, który umożliwiał kształtowanie na ekranie barwnych światła na wzór „fugopodobnej wariacji”, uzyskiwanej za pomocą przerywanej projekcji, reprojekcji oraz włączania i wyłączania – według „scenopisu” – aparatury i przesłon.

Tego typu eksperymenty zmieniały również oblicze kina fabularnego, czemu dał wyraz Rudolf Harms w swojej naukowej próbie krytycznej oceny estetyki widzialności filmowej (*Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen*, 1926). Uważał on, że istotą kina jest przeżycie optyczne, będące syntezą trzech elementów obrazu ekranowego: świata jako płaszczyzny, jako światłocienia i jako ruchu. Film zbliża się do rzeczywistości, odtwarzając zwykły ruch ciała ludzkiego, ale przewyższa ten prosty realizm, ponieważ dysponuje ruchem po płaszczyźnie (dwuwymiarowym ciałem pozornym), korzysta z symbolizacji (np. skracając ruch w scenie przedstawiającej jakieś działanie człowieka) i z silnej kontrastowości fotograficznej. Dzięki obecności ruchu film przestaje być malowidłem. Jest jednak nadal niedoskonałą kopią rzeczywistości, ponieważ zawsze deformuje prawdziwy ruch, skracając go, symbolizując lub stylizując, co najlepiej ilustrują skonwencjonalizowane gesty i słowa, sugerujące jedynie wydarzenia, które niemiecki teoretyk określał jako prymitywne środki wyrazu. Jego zdaniem nieświadomy ruch pozwala czasami ujawnić więcej, niż człowiek może wyrazić słowami, ale w kinie subtelne nastroje wewnętrzne i duchowe nie są prawie w ogóle odtwarzane.

Za znacznie ważniejszy od ruchu wewnętrznego, przedstawionego w pojedynczym obrazie, uważał Harms ruch podlegający regulowaniu, czyli zniekształcony w trakcie zdjęć ruch aktorów, przedmiotów i przestrzeni. Według niego umożliwia on intensywne abstrahowanie od świata realnego, ponieważ „osobliwością przy tym jest fakt, iż jeśli przebieg ruchowy ma być doskonały rytmicznie, to film pozostaje związany z określonym czasem swojego przebiegu (16–18 zmian obrazu na sekundę), podczas gdy sam w sobie zawiera on duży stopień bezczasowości: zdjęcia przyspieszone i zwolnione są wartościami granicznymi, a pomiędzy nimi znajdują się czasowe stadia pośrednie” (NM, s. 73). Obraz ekranowy osiąga nacechowanie komiczne, karykaturalne lub fantastyczne dzięki trzem zabiegom technicznym: połączeniu zwykłego ruchu z płaszczyznowo zniekształconymi formami materii (przez pryzmatyczne systemy soczewek), zdeformowanych ruchów ze zwykłą materią (charakterystyczna cecha amerykańskiej groteski) i zdeformowanych form materii ze zdeformowanymi ruchami (jak w filmie animowanym). Skłonność kina do oddalania się od rzeczywistości wymaga więc poszerzenia obydwu rodzajów ruchu, ale Harms wyraźnie określał kryteria estetyczne, jakie musi wziąć pod uwagę reżyser dokonujący takiego zabiegu. Powinien dbać o to, aby każdy ruch wewnętrzny miał wyraźne znaczenie, był umiarkowany i prawdziwy, dostosowany do charakteru akcji. Natomiast ruch zewnętrzny (aparatury technicznej), który jest przeciwieństwem istoty fotografii i projekcji diapozytywowej, może zostać skutecznie poszerzony, jeśli miejsce realizacji zdjęć jest ruchome (np. zdjęcia wykonane są z jadącego pojazdu) lub projektor znajduje się w ruchu, ale pod warunkiem, że wówczas poruszają się również widzowie (np. w czasie seansu w pociągu lub na statku).

Harms właściwie zdefiniował w swojej książce zjawisko nazwane później złudzeniem rzeczywistości. Pisał bowiem o realizmie obrazu ekranowego, który z powodu „nieuchwytności” światłocienia oraz swobodnego dysponowania czasem i przestrzenią podlega nieustannej symbolizacji. Ten proces ulega wzmocnieniu dzięki typizacji, prostocie i klarowności scenografii oraz elementów gatunkowych. Niemiecki teoretyk doceniał estetyczne walory ruchowe zarówno w kinie ekspresjonistycznym, jak i naturalistycznym, ale powracał do myśli, której dał wyraz wcześniej K. Lange, wyrażającej tęsknotę za „filmem pięknym”, czyli odtwarzającym taniec jako najwyższe stadium rytmicznego ruchu.

Wzajemne relacje między naturalizmem i symbolizmem w kinie szczegółowo analizował Rudolf Kurtz w swojej książce pt. *Expressionismus und Film* (1926), który uważał, że obie tendencje wywodzą się z zabiegów stylizacyjnych. Zgodnie z jego przekonaniem film osiąga styl ekspresjonistyczny nie tylko wtedy, kiedy artysta sięga po techniczne środki (ruch zwolniony, przyspieszony, wsteczny, ruch montażu, autonomiczny ruch przedmiotów, podwójną ekspozycję itp.), ale także wówczas, gdy podporządkowuje je naturalnej ekspresji natury, czyli wyobrażeniom ruchowym, uczuciom głębi i wrażeniom siły. Spełnieniem ekspresjonizmu jest przeciwieństwo sztuka absolutna: manipulacja przedmiotami już istniejącymi, gra energiami i napięciami, a zwłaszcza gra światłem, które stanowi materiał nadzwyczaj dyna-

miczny, stopniujący przedmioty i przestrzenie, a także mający nieskończone możliwości kształtowania świata.

Główne tezy dotyczące zagadnienia ruchu w filmie, sformułowane przez niemieckich teoretyków w latach dwudziestych, skomentował i rozwinął L. Moholy-Nagy w swoich licznych publikacjach. W 1932 roku (*Probleme des neuen Films*) pisał, że twórczość filmową cechuje jeszcze uzależnienie od wyobrażeń o tradycyjnym obrazie sztalugowym, a przecież jej materiałem jest światło i dlatego powinna „przeć ku ruchomej projekcji przestrzennej, miast – jak to się dzieje dziś – rzutować na płaszczyznę »obrazy statyczne« wprowadzone w ruch” (PN, s. 41). Węgierski artysta opierał swoje wywody na przekonaniu o konieczności wizualizacji fizycznych atrybutów światła, tak aby ustanowić nowy typ związków z rzeczywistością, pozwalający ujawnić byty niezauważalne i nieprzyswajalne przez ludzkie oko (*Geradlinigkeit des geistes – umwege der technik*, 1926; *Malerei, Fotografie, Film*, 1927). W jednej ze swoich późniejszych prac teoretycznych Moholy-Nagy wyróżnił pięć najważniejszych rodzajów optyki obrazu fotograficznego, wywodzących się z kształtowania energii ruchowej światła: rejestrację śladów świetlnych, polegającą na utrwalaniu ruchu w długiej ekspozycji (zdjęcia nocne), fotografowanie za pomocą promieni podczerwonych, intensyfikację zdolności widzenia za pośrednictwem rentgena, widzenie symultaniczne (nakładowanie) oraz bezpośrednie kształtowanie zjawisk świetlnych w postaci fotogramu, czyli fotografii bezzdjęciową.

Fascynacja nowymi rodzajami ruchu, jakie oferował kinematograf, dominowała również w teorii francuskiej awangardy, która jednak rozpatrywała to zagadnienie w połączeniu z pojęciem fotogenii, rozumianej jako ciąg specyficznych efektów, osiąganych w ujęciu dzięki oświetleniu, fakturze oraz kompozycji ruchomego przedmiotu i ruchomego obrazu (zob. FOTOGENIA). Louis Delluc twierdził, że ruch obiektu oraz ruch kamery nawarstwiają się, tworząc rytm zawierający nieznaną dotąd potencjał estetyczny (*Photogénie*, 1920). Tego rodzaju rytm filmowy stanowi źródło nowych ekranowych transformacji wizualnych – kumuluje bowiem różne przejawy ruchu zewnętrznego i wewnętrznego, a tym samym staje się instrumentem służącym do prowadzenia analiz psychologicznych.

Germaine Dulac, jedna z głównych protagonistek „czystego kina”, dowodziła, że umiejętność rejestrowania i odtwarzania ruchu jest najważniejszą czynnością reżysera filmowego. Stworzyła koncepcję sztuki, której tworzywem są ruch i samo życie, tzw. koncepcję „sztuki oka”, powstającej z inspiracji zmysłów (*Films visuels et antivisuels*, 1928). Jej zdaniem kinematograf, podobnie jak muzyka, nie poddaje się ograniczeniom martwej natury, w której zastyga życie, ale wywołuje wrażenie nie mające ściśle zakreślonych granic i pozwala wyrazić ideę wizualną, ponieważ „bawi się” obrazami w ruchu. Za istotę filmu uważała jego zdolność do odkrywania wieczności, ponieważ wynika ona z ruchu, który jest istotą bytu. Dulac umniejszała znaczenie postaci i faktów przedstawianych na ekranie, akcentowała natomiast potężną siłę ruchu tkwiącego w przedmiotach i ludziach, postrzeganego przez pryzmat stanu ducha twórcy filmowego, a także roli rytmu będącego emocjonalnym rozwinięciem tego ruchu.

Do poglądów, jakie głosiła Dulac, zbliżał się René Clair, który również dostrzegał w ruchu źródło wszelkiej akcji (*Reflexion faite*, 1923–1935). Według niego film nie został stworzony z myślą o rejestrowaniu ruchu, ale w celu przekształcania go w rytm, czyli łączenia zewnętrznego ruchu przedmiotów, uchwyconego przez oko człowieka, z wewnętrznym ruchem akcji, będącym rezultatem pracy maszyny i montażowego działania artysty. Innymi słowy, wzajemny stosunek ruchu obrazów stanowi przede wszystkim podstawę kinematograficznego liryzmu, którym zachwycił się Clair, pisząc, że Siódma Sztuka oferuje „swobodę muzyczną” oraz dostarcza przyjemności dzięki przebywaniu w świecie pozbawionym logiki i określonego sensu.

Z entuzjazmem odnosił się do ruchu filmowego także Jean Epstein, wierząc, że wyzwala on artystę z tradycyjnych rygorów formy (*L'Intelligence d'une machine*, 1946). Jeszcze w latach trzydziestych twierdził, że „maszyny stwarzane przez człowieka posiadają swoją własną inteligencję. [...] a najwyraźniejszą bez wątpienia cechą inteligencji kinematograficznej jest animizm. [...] Kinematograf pokazuje, że nie ma niczego nieruchomego, niczego martwego. [...] Nasza inteligencja jest przede wszystkim analityczna i właściwie nie potrafimy dokonać dobrej syntezy. Najcenniejszą, cudowną właściwością kinematografu jest to, że nas w tym wyręcza i tworzy syntezę, którym można ufać.” (EC, s. 246–247). Wyrazem fascynacji Epsteina kinem była jego teoria fotogenii, rozumianej jako swoisty „logarytm ruchu”. Ruch filmowy polega – jego zdaniem – na możliwości zmierzania we wszystkich kierunkach ludzkiej percepcji. Kontury własnej estetyki filmowej zarysował artysta w książce pt. *Witaj, Kino* (*Bonjour, Cinéma*, 1921), w której uzasadniał, że zbliżenie (wielki plan) najpełniej wyraża fotogenię ruchu, stanowi soczewkę odślaniającą nieznane tajemnice rzeczywistości, a ważniejszy od zestawienia planów i montażu jest zagęszczony ruch przedmiotu, światła i kamery. Szczególnie cenił ruchliwość kamery, ponieważ – jak sądził – miała ona wyjątkową zdolność do ożywiania natury, nadawania pozorów życia rzeczom martwym. Ostro krytykował natomiast estetykę niemieckiego ekspresjonizmu, który największe znaczenie przypisywał dekoracji (*Le Cinématographe vu de l'Eina*, 1926). Epstein traktował obiektyw kamery jak oko obdarzone nadludzkimi umiejętnościami analizy, oko pozbawione przyzwyczajęń, przesądów i moralności, naruszające tradycyjną „prawdę” o człowieku i będące zarazem „najpotężniejszym medium poezji”.

Teoria francuskiej awangardy kształtowała poglądy niektórych polskich krytyków filmowych i reżyserów. Leon Trystan zachwycił się dynamiką montażowej fragmentaryzacji ludzkiego ciała, zwłaszcza ciała baletnicy (*Analiza fotogeniczna ruchu*, 1923), Anatol Stern zaś twierdził, że film oddziałuje dynamizująco na przebieg wszystkich procesów życiowych: „W kinie żyjemy prędzej niż gdziekolwiek indziej. Serce nasze bije w przyspieszonym tempie. Nie absorbowane wysiłkiem intelektualnym [...] życie nasze podwaja swą szybkość.” („*Pan-Pan*”, czyli *o świecie odnowionym przez film*, 1924, s. 24). Z kolei Mieczysław Szczuka nawiązywał do refleksji niemieckich teoretyków, próbując udowodnić, że specyfiką filmu jest

„ruch uporządkowanych i kolejno po sobie następujących wielości zjawisk w PEŁNYM MALARSTWIE RUCHOMYM” (*Właściwe rzeczy na właściwym miejscu*, 1924, s. nlb).

Z polemicznym dystansem do awangardowych osiągnięć kina niemieckiego i francuskiego oraz do towarzyszących im teorii odnosił się natomiast Karol Irzykowski, który pierwszy rozdział swojej książki pt. *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina* (1924) w całości poświęcił ruchowi. Pisał w nim m.in.: „Kino otworzyło przed nami Królestwo Ruchu” i „daje samą widzialność ruchu”, a obraz może być „szybki jak myśl” (DM, s. 41, 56 i 43). Jego zdaniem w życiu człowieka najważniejsza jest aktywność duchowa, która znajduje odzwierciedlenie w jego dynamicznym obcowaniu z materią. Wynalazek Lumière’ów to właśnie obcowanie za pomocą różnych form ruchu ukazuje na ekranie i umożliwia jego doświadczanie.

Z lekceważeniem odnosił się polski literaturoznawca do obrazów, które przedstawiały typowy, zwykły ruch, stanowiący wynik podstawowych czynności. Poruszanie się obiektów na ekranie cenił wtedy, gdy nabierało wartości estetycznych, ruch bowiem powinien być rezultatem ludzkiego myślenia, organizującego świat materialny. Nawoływał twórców, aby ukazywali oddziaływanie człowieka na materię, co po prostu oznaczało afirmację postawy kreacyjnej. Teoretyczne ustępstwa na rzecz „ruchu biernego” (czyli normalnego ruchu fizycznego) czynił rzadko – tylko wtedy, gdy wymagały tego reguły gatunku (np. komizm) lub gdy „ruch równał się pieszczocie”, co oznaczało, że przedstawianie człowieka obcującego z jakimś żywiołem dostarczało widzom przyjemności.

Irzykowski wyróżniał trzy rodzaje ruchu w filmie, za podstawę przyjmując jego nacechowanie estetyczne. Najbardziej cenił ten, który uosabiał bezpośredni kontakt ducha oraz materii w samym człowieku, czyli ruch odzwierciedlający jednocześnie działanie fizyczne i stan psychiczny. Mniejszą wartość przypisywał – najczęściej w kinie wykorzystywanemu – ruchowi pośredniczącemu między człowiekiem a materią, która go otacza, czyli ruch charakterystyczny dla naturalnych zachowań lub konwencji gry aktorskiej. Fascynował go również ruch samej materii, który mógł zyskać wartość estetyczną wtedy, gdy postrzegał go jakiś świadek, potencjalny uczestnik zdarzeń. Obcowanie człowieka z materią najlepiej przejawiało się w filmie rysunkowym, z którym Irzykowski wiązał największe nadzieje na rozwój kina w przyszłości.

Z koncepcji ruchu wyprowadził pojęcie „cielesność” (dokładnie pisał: „ciało-wość”), które służyło mu do wskazywania w kinie granicy między człowiekiem-duchem i człowiekiem-ciałem. Za zgodne z naturą kina uznawał przenikanie się obydwu form, nie epatowanie mimiką i „wyrażanie” duszy, ale zwyczajny ruch ciała, ujawniający jego głęboki związek z uczuciami i myślami. W swoich analizach filmowych i teoretycznych fragmentach książki opisał katalog motywów wizualnych, które wydawały mu się jak gdyby stworzone dla kina, ponieważ były z natury swej dynamiczne. I tak, zachwycał się np. wzburzoną wodą, płonącym ogniem i falującym tłumem, ale za bardziej pożądane uważał motywy fantastyczne, a także sensacyjne.

W latach dwudziestych zręby nowej teorii ruchu filmowego kształtowały się w Związku Radzieckim, gdzie łączono go przede wszystkim z działaniem montażowym (zob. MONTAŻ). Jego pierwszą definicję sformułował Dziga Wiertow, ale w zasadzie nie różniła się ona niczym szczególnym od koncepcji, które powstawały w Niemczech, we Francji i w USA. Twórca „kino-oka” pisał: „[...] kinowość jest sztuką organizowania nieuniknionych ruchów w przestrzeni, zgodną – przy zachowaniu artystycznego rytmu całości – z właściwościami tworzywa i wewnętrznym ruchem każdego przedmiotu” (*My. Wariant manifesta*, 1922, s. 20). Nie kopiuje ona pracy ludzkiego oka, wręcz przeciwnie – dzięki świadomej interwencji artysty kamera zostaje najpierw uwolniona od tego naśladownictwa i pracuje w „kierunku odwrotnym”, a później reżyser łączy fragmenty obrazu („momenty wzrokowe”) w „systemy pozornych nieprawidłowości”, czyli po prostu w sposób bardzo swobodny (*Kinoki. Piereworot*, 1923). Oryginalność tej koncepcji polegała przede wszystkim na tym, że odnosiła się ona do kina dokumentalnego.

Radzieccy teoretycy montażu sformułowali wiele interesujących hipotez na temat ruchu w kinie. Pierwszej klasyfikacji metod montażowych dokonał Siemion Timoszenko, którego teoria filmu w wielu punktach bliska była koncepcji Wsiewołoda Pudowkina, wybitnego reżysera radzieckiego (podobne poglądy prezentowali na temat roli montażu w organizacji materiału filmowego już na poziomie scenariusza i listy montażowej). Timoszenko wyróżnił 15 metod łączenia ujęć, za najważniejsze kryterium uznając tempo montażu, a za podstawowy wyznacznik każdej metody – zmianę określonego parametru przedstawienia ekranowego, zmianę miejsca, punktu widzenia kamery, planu, akcji, obiektu itd. (*Iskusstwo kino i montaż filma*, 1926). Prawidłowy montaż opiera się również na rytmie, czyli na wskaźniku odnoszącym się do charakteru ruchu, jego głównych momentów, wzajemnego stosunku między poszczególnymi fazami ruchu, i do energii ruchu. Według Timoszenki „Rytm montażu wskazuje na: 1) rozmaity czas trwania następujących po sobie kadrów (metraż); 2) różną wielkość zmian przestrzennych, tj. intensywność zmian (plany, miejsca); 3) zakres zmian zachodzących w charakterze ruchu oglądanych obrazów, tj. różnicę ruchu właściwego sąsiednim kadrom. Potrafimy zatem w filmie określić rytm montażu i ruch montażu, sporządzając trzy wykresy: wykres zmian w czasie, wykres intensywności zmian w przestrzeni i wykres zmian w charakterze ruchu.” (IS, s. 62). Możemy więc mówić o trzech rodzajach ruchu:

- o ruchu następujących po sobie kadrów o różnym czasie trwania;
- o ruchu zmieniających się przestrzeni (planów i miejsc);
- o ruchu, któremu podlegają zmiany ruchu w kadrach.

Rytm montażu wskazuje m.in. na intensywność zmian planów i miejsc oraz na zakres zmian zachodzących w charakterze ruchu oglądanych obrazów, a akcentowanie dramatyczne opiera się na przyspieszonym lub zwolnionym rytmie.

Prekursorem nowego stylu myślenia o sztuce filmowej był w Związku Radzieckim Lew Kuleszow, ale jego książka, z której usunięte zostały wszystkie podstawowe wątki estetyki ruchu montażowego, została wydana dopiero w 1929 roku

(*Iskusstwo kino*). Autor opisał we wstępie do niej najprostsze rodzaje ruchów, które widzowie powinni odbierać jako ruchy naturalne, uważał bowiem, że w kinie najważniejsze jest wrażenie prawdy. Podobnie jak inni teoretycy i twórcy radzieccy, mocno podkreślał, że ruch przedstawiony na ekranie nie może być dyletancki ani nasycony teatralnością. Dla Kuleszowa gwarantem realizmu obrazu filmowego była rejestracja dynamicznej akcji, polegająca na zmniejszaniu prędkości zdjęć i nadawaniu zwolnionym ruchom aktorów większej szybkości w czasie projekcji. Wartość filmową ma bowiem realny materiał, umowność przedstawionego zdarzenia musi więc mieć charakter utajony, nie powinna zostać przez widzów zauważona. Kuleszow wymagał od reżyserów, aby bardzo precyzyjnie kierowali uwagą odbiorców. Żadne ruchy przedmiotów na ekranie nie powinny być przypadkowe; nie mogą przebiegać po nieokreślonych liniach i w nieokreślonych kierunkach. Przeciwnie, należy ruchy i ich kierunki pokazywać w uporządkowanej formie, na prawdziwym, ale odpowiednio zorganizowanym materiale. Sformułował cztery prawa, które regulują przedstawianie ruchu na płaszczyźnie ekranu, będącej wielkością stałą:

1. Jeżeli ruch będzie skierowany równolegle do górnej i dolnej krawędzi ekranu, to jego kierunek w stosunku do wszystkich boków ekranu oraz w stosunku do danej płaszczyzny będzie łatwo zrozumiały.

2. Jeżeli linia ruchu jest ostro nachylona i biegnie pod kątem 45 stopni, to łatwo zauważyć jego odchylenie i kierunek.

3. Jeżeli w siatkę obydwu poprzednich ruchów wprowadzi się linie krzywe wywołane jakimś innym ruchem, to one również będą łatwe do rozpoznania.

4. Schemat każdej czynności powinien być z góry ustalony i dopiero do niego w sposób naturalny i normalny można dodać pewną charakterystyczną cechę gestu, która określałaby typ człowieka wykonującego tę czynność.

Wymienione zasady, które stanowiły podstawę montażu wewnątrzkadrowego i techniki gry aktorskiej, opierały się na mechanice ruchów ludzkiego ciała. Kuleszow opisał dość dokładnie cały system ludzkich ruchów (głowy, oczu, obojczyka, ramion, rąk i poszczególnych stawów), twierdząc, że uświadamia on nam istnienie osi dynamiki ciała człowieka, organizującej powstawanie dowolnych kompozycji ruchowych. Zwrócił również uwagę na przestrzenną determinację ruchu. Przestrzeń, którą obiektyw kamery obejmuje pod kątem 45, 50 lub 100 stopni, może być podzielona na zasadnicze „klatki, kwadraciki”, czyli na kadry, które tworzą kanwę ruchów. Dzięki kadrom ruchy stają się czytelne, ponieważ one gwarantują im określone położenie na czworokącie ekranu. Był także przekonany o tym, że ruch najlepiej wychodzi na ciemnym tle.

Wszystkie wskazane i opisane elementy ruchu ułożył Kuleszow w tzw. partytury akcji, które odzwierciedlały linie tempa i rytmu, plastyczny zapis ruchu, zapis zmian napięcia i jego rozluźnienia w stanie czystym lub mieszanym oraz położenie ciała w stosunku do dekoracji. Przestrzeganie tych zasad kompozycji dynamicznego obrazu filmowego miało ułatwiać montaż, który jest działaniem dynamicznym, organizującym cały materiał filmowy.

Zarys teorii montażu poziomego, czyli łączenia kadrów, przedstawiony przez Kuleszowa nie miał już jednak takiej precyzji, jakim cechowała się jego koncepcja montażu wewnątrzkadrowego. Opracowanie elementarnych kwestii związanych z „budowaniem obrazu ekranowego” stało się dopiero podstawą koncepcji montażu Sergiusza Eisensteina i jego teorii „ruchu wyrazowego”.

Twórca **Października** (1927) zajmował się zagadnieniem ruchu w szkicach poświęconych budowie utworów filmowych, patosowi w sztuce i montażowi pionowemu, czyli łączeniu warstwy obrazowej z dźwiękową. Przyjął założenie, że udana kompozycja artystyczna ma swoje źródło w strukturze ludzkiej emocjonalności, która uwarunkowana jest procesami psychicznymi, ożywiającymi najbardziej skomplikowane kompozycyjne elementy formy. Według niego film stanowi strukturę homologiczną wobec psychicznej aktywności człowieka i dlatego zawarty w nim ruch powinien być podporządkowany przebiegom ludzkich procesów mentalnych, a samo kino należy traktować jako specyficzne ich przedłużenie, ponieważ są one w nim sterowane z zewnątrz. Reżyser może kierować emocjonalno-intelektualnymi reakcjami widzów i kształtować ich świadomość (*O strojeniu wieszczu*, 1939). Wybór metody twórczej zawsze bowiem zależy od struktury ludzkiego myślenia i postępowania. Jej wyznacznikiem jest jednak „skok”, czyli kompozycyjny środek wyrazu, „najbardziej podstawowy czynnik akcji”. Eisensteina interesował przede wszystkim skok jakościowy, który wyznaczał prawidłowość wzrostu napięcia i prawidłowość rozwoju czynności dokonywanej przez artystę. Mniejsze znaczenie przypisywał skokom ilościowym, które w sposób oczywisty warunkują powstanie najprostszego rytmu.

W pracy pt. *Woprosy kompozycji* (1946) uzasadniał znaczenie ruchu opartego na skoku jakościowym w kompozycji filmu. Najbardziej znana, chociaż w całości opublikowana dopiero za granicą w latach siedemdziesiątych, stała się jego koncepcja patosu, czyli „wychodzenia z siebie”, odzwierciedlająca ekstatyczny przebieg różnych procesów (*Patos*, 1946–1947). Konstrukcję patetyczną dzieła osiąga się – jego zdaniem – za pomocą przedstawiania ruchu zmieniającego rytm, jednego rodzaju ruchu przechodzącego w następną fazę, oraz przez ukazywanie struktury wewnętrznej ruchu oddzielnego epizodu i ich ciągu.

Bardziej systematyczny charakter miała jego koncepcja ruchu związana z montażem pionowym (*Wiertikalnyj montaż*, I – 1940, II – 1940, III – 1941). Montaż pionowy traktował Eisenstein jako proces tworzenia dokładnych odpowiedników obrazu i muzyki (czasami w tej dokładności posuniętych aż do synestezji). Zestawienia wizualno-dźwiękowe wyłoniły w dziedzinie montażu nowy problem kompozycyjny: twórcy zostali zmuszeni do poszukiwania kluczy umożliwiających osiągnięcie współmierności między odcinkiem muzyki i odcinkiem obrazu. Twórca **Starego i nowego** (1929) dowodził, że należy brać pod uwagę tylko to, co jest rzeczywiście wymierne, a więc ruch, który określa zarówno prawa budowy frazy muzycznej, jak i prawa budowy obrazu. Znajomość praw kompozycji, procesu i rytmu powstawania tematu muzycznego oraz wizualnego stwarza podstawę do określania odpowiedniości między nimi.

Spośród wszystkich ruchów za najbardziej wartościowy uważał Eisenstein ruch muzyki i postulował, aby stanowił on oś kompozycji przestrzennej obrazu ekranowego. Pogląd ten wyraził w lapidarnym zdaniu: „[...] ruch muzyki wyobraża na ekranie ruch materii”. Uzasadniał go doświadczeniami różnych sztuk. Odwoływał się m.in. do tematu muzycznego z twórczości Jana Sebastiana Bacha, do teorii gestu „wyobrażającego” ruch, jaki odczuwa się pod wpływem słuchanego motywu muzycznego, oraz do twórczego procesu poetyckiego, który – jak twierdził – opiera się na rytmach i proporcjach powstających w postaci ruchów odbitych w wyobraźni poety.

Z tych nieprecyzyjnych rozważań o sztuce Eisenstein wyprowadził jednak interesujący wniosek: proponował, aby uchwycić ruch konkretnego urywka muzycznego i potraktować jego ślad, czyli linię albo jego kształt, jako podstawę kompozycji plastycznej, która ma współgrać z muzyką. Najłatwiej uzyskać taki efekt w trakcie ekranizacji inscenizacji teatralnej i baletowej. W przypadku gdy muzyka powstaje do skończonego obrazu filmowego, jakością prymarną, którą powinien brać pod uwagę kompozytor, jest ruch montażowy (ruch wewnątrz-kadrowy i ruch ujęć w montażu poziomym). Eisenstein zaproponował konkretną metodykę tworzenia odpowiedników między obrazami i muzyką, opartą na przekonaniu, że aby zrozumieć istotę ruchu w sztuce, należy sprowadzić go do czystej linearności, tzn. uchwycić w sposób graficzny każdą kompozycję muzyczną, plastyczną, a nawet barwną, świetlną, bryłowatą, jednowymiarową itd. Dokonywanie takich uproszczonych zabiegów uzasadniał tym, że artyści nie interesuje sam ruch jako taki, ale środki służące do jego wyrażania. Zdaniem Eisensteina schemat ruchu jest jednym z jego opisów i w nim właśnie zawiera się współczynnik napięcia i kierunek. Ruch nigdy nie jest przypadkowy i tę jego właściwość najlepiej można sobie uświadomić dzięki liniom krzywym, zawartym w jego schemacie. Z tych bowiem linii da się odczytać kierunek, przebieg, tempo, rytm i napięcie ruchu.

Metodykę tworzenia odpowiedników traktował Eisenstein jako bardzo ważną dziedzinę twórczości artystycznej, obejmującą ten fragment procesu twórczego, który pozwala artyście zrozumieć, w jaki sposób dynamiczna kompozycja wizualno-dźwiękowa staje się czytelna dla odbiorcy. Graficzny schemat kompozycji filmowej nie tylko umożliwia dostrzeżenie organicznego związku, jaki zachodzi między ruchami w różnych materiałach, ale dzięki niemu twórca może świadomie kierować „torem” oka widza.

Z koncepcjami teoretyków montażu korespondowały rozważania radzieckich formalistów, którzy na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych stworzyli teorię mowy wewnętrznej. Uważali, że zjawisko ekranowe jest szczególnie interesujące z perspektywy nowego typu odbiorcy, widza, który „wychodzi od przedmiotu, od widzianego ruchu do jego przemyślenia, do konstrukcji mowy wewnętrznej. Sukces kina jest częściowo zależny od tego właśnie nowego typu pracy mózgu.” (*Problemy kinostylistyki*, 1926, s. 43). Tymi słowami Borys Eichenbaum dobitnie wyraził prze-

konanie, że ruch w filmie jest przede wszystkim kategorią psychologiczną, a jego wartość powinna być mierzona jego siłą oddziaływania na widza.

Percepcję ruchu wiązał Eichenbaum – podobnie jak większość teoretyków i twórców kina awangardowego – z teorią rytmu muzycznego. Intymny proces kształtowania mowy wewnętrznej, powstającej w umyśle odbiorcy, wymaga bowiem swoistej interpretacji muzycznej. O jej zaś charakterze decyduje ruch montażowy, który radziecki teoretyk porównywał z przebiegiem „frazy muzycznej” i dynamiką „syntaktyki muzycznej”.

Według niego ruch, który ma swoje źródło w montażu, stanowi jeden z podstawowych elementów stylistyki kina, ponieważ wywołuje wrażenie ciągłości w percepcji poszczególnych momentów wizualno-dźwiękowych, a jednocześnie wyznacza trajektorię mowy wewnętrznej. Na taśmie filmowej ruch został sztucznie rozłożony na abstrakcyjne części (podział na kadry), by ponownie nabierać ciągłości przed oczami widza (dzięki regułom języka filmowego) i nadawać ciągłość procesom psychicznym odbiorcy, stając się ich tematem.

Eichenbaum wyróżniał trzy główne rodzaje ruchu kamery: ruch obok widza (jazda), ruch na widza (najazd) i ruch od widza (odjazd). Pierwszy, który dominował we wczesnym stadium rozwoju kinematografu, nazwał elementarnym ruchem panoramującym. Wraz z narodzinami kina montażowego wzrastała rola obydwu pozostałych rodzajów ruchu, które zaczęły funkcjonować jako akcenty fraz filmowych. Jedną z reguł sztuki kinematograficznej stał się ruch planów, mający charakter regresywny (widz rozumie detale po ujrzeniu planu ogólnego i wraca do nich ponownie) lub progresywny (kamera prowadzi wzrok odbiorcy od planu ogólnego do detali). Reżyser powtarza ten zabieg najczęściej na poziomie okresu filmowego, jednostki większej niż fraza.

Cechą charakterystyczną przekazu filmowego jest to, że widz nie dostrzega ruchu kadrów. Ciągłość stosunków czasoprzestrzennych gwarantuje bowiem pojawianie się na ekranie „potoku czasu”, który pogrąża odbiorcę w kontemplacji opartej na całkowitej sukcesywności. Kontemplacja widza powinna być jednak przez reżysera sprowokowana i dlatego musi on posługiwać się środkami komentującymi jakiś moment lub całość utworu. Takim podstawowym środkiem komentującym film albo jego fragment jest – w przekonaniu Eichenbauma – metafora filmowa, przybierająca czasami postać symbolu (zob. METAFORA).

Jurij Tynianow, drugi przedstawiciel rosyjskiej szkoły formalnej, twierdził natomiast, że tę kluczową funkcję pełni synekdocha (*Ob osnovach kino*, 1926). Wyraża ona jakiś związek asocjacyjny za pośrednictwem ruchu, pozy, zmiany przedmiotów na detale, zmiany kierunku uwagi itp. Innymi słowy, ruch jest jednym z najważniejszych elementów stylistycznych: współtworzy znaczeniowy przedmiot kina, tzn. dzieli oglądany przedmiot i „czyni go wieloma rzeczami z jednym znakiem”. Ruch nie występuje w filmie nigdy jako element autonomiczny, ale funkcjonuje jako pewien znak i dlatego ruch wewnątrz kadru jest właściwie niepotrzebny, jeśli nie pełni funkcji znaczeniowej. Najlepiej realizuje ją montaż, ponieważ umożli-

liwia łączenie ze sobą nawet kadrów statycznych. Tynianow rozumiał dynamikę montażu podobnie jak Eisenstein i pisał o niej jako o „skokowym przebiegu akcji”.

Najwięcej figur i tropów stylistycznych dostrzegał w Siódmej Sztuce Karel Teige, wybitny przedstawiciel czeskiej awangardy (*Estetika filmu a kinografie*, 1924; *Manifest Poetismu*, 1928). Wychodząc od bardzo swobodnych analogii do rodzajów literackich, dokonał podziału ruchu w kinie na ruch prozodii („prozodia filmu nie jest prozodią krasomówstwa, lecz prozodią ciał w ruchu”) i ruch poezji obrazowej (tworzący poemat czasoprzestrzeni, który za pośrednictwem wzroku porusza wszystkie pozostałe zmysły).

Najważniejsze wątki programów awangardowych oraz z prac radzieckich teoretyków montażu i formalistów podjął Béla Balázs w książce *Das sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924), a zasymilował w pracy *Der Geist des Films* (1930). Węgierski teoretyk najbardziej cenił statyczne rodzaje wizualności. Za jej podstawowe wyróżniki uznawał zbliżenie i kąty widzenia kamery, a kategorie montażu traktował jako środki wyrażania określonych treści na ekranie. Opowiadał się zawsze za prymatem treści, a pomniejszał rolę formy, ale dostrzegał znaczenie ruchu, uznając go za coś więcej niż tylko naturalną właściwość tworzywa filmowego, co wyrażał w dość zawity sposób w swoich rozważaniach: „Dobry film – pisał – nie ma w ogóle żadnej »treści«. Jest »jednocześnie ziarnem i skorupą«. Tak samo mało ma treści jak obraz czy muzyka albo też jak wyraz twarzy. Film jest sztuką plastyczną i »co jest w nim wewnątrz – jest również zewnątrz«. Mimo to – i w tym leży jego zasadnicza różnica w stosunku do malarstwa – jest on ograniczoną w czasie sztuką ruchu i organiczną ciągłością, i może mieć przeto albo przekonywającą, albo fałszywą psychologię, jasny lub też zawity sens.” (WP, s. 42). W swojej pierwszej książce zauważał również: „Historia językoznawstwa dowodzi, iż mowa wywodzi się z czynności wyrażającej ruch [...]. Pierwotne ruchy języka i warg były takimi samymi spontanicznymi gestami, jak każdy inny ruch wyrazowy ciała [...]. Jednak gest i ruch są prastarym językiem ludzkości. Zaczynamy to sobie przypominać i uczymy się tego od nowa.” (WP, s. 56). Mimo tych spostrzeżeń w następnych pracach szczególną wagę przywiązywał do ideologiczno-propagandowej roli kina i nie zajmował się dokładnie zagadnieniem ruchu, zauważając tylko: „Podstawą nowego języka filmowego była [...] ruchoma kamera. Jej ruch zmuszał także wzrok widza do bezustannej zmiany punktu widzenia. W ten sposób zmienia się odległość obrazu oraz wielkość i ilość pokazanych w obrazie przedmiotów. Zmienia się również kąt widzenia (perspektywa), pod którym patrzymy na przedmioty. Ruch ten rozkłada obiekt na obrazy cząstkowe niezależnie od tego, czy dotyczy to sceny ruchomej, czy też martwego przedmiotu.” (WP, s. 66).

Dopiero w swojej ostatniej książce przedstawił Balázs pełną teorię deformacji obrazu ekranowego i dużo miejsca poświęcił ruchowi (*Filmkultúra*, 1947). Podkreślał jednakże w niej, że ruch jest przede wszystkim tematem filmu. W mimice, gestyce i dynamice fizjonomii aktora dostrzegał głównie nastroje, uczucia i głębokie emocje. Nawet w zbliżeniach nadal nie upatrywał dynamicznego zagęsz-

czenia ekspresji. Zupełnie inaczej niż inni teoretycy określał ruch zewnętrzny i wewnętrzny: pierwszy traktował jako cechę każdego zachowania człowieka lub dominantę procesu, zjawiska, zdarzenia (bieg, jazda na koniu, przelot itp.), która mogła nabierać wewnętrznej siły wyrazowej dzięki temu, że „kamera towarzyszyć może danemu ruchowi, stopniując go i potęgując” (WP, s. 133); drugi wiązał z działaniem twórców, pisząc o nowym wymiarze człowieka, jaki mogą oni stworzyć (odwoływał się do koncepcji Bergsona i czynił analogię do kategorii czasu i trwania w muzyce). „Reżyserzy – twierdził – nie lubią pokazywać scen o wielkim ładunku emocjonalnym za pomocą długich dialogów, w mało ruchliwy sposób. Reżyser wynajduje wtedy różne możliwości, aby emocjonalny rytm słowa podkreślić rytmem wizualnym.”

W latach trzydziestych najbardziej oryginalną koncepcję ruchu, na gruncie tzw. teorii materiału filmowego (*Materialtheorie*) przedstawił Rudolf Arnheim (*Film als Kunst*, 1933). Jego zdaniem artystyczne opisy rzeczywistości przybierają formę, która wywodzi się nie tyle z samej treści, ile z właściwości stosowanych środków wyrazowych, czyli z materiału. Jednym z głównych wyróżników filmu jako sztuki jest ruch będący przekładem zaobserwowanych w rzeczywistości cech na formy danego środka wyrazowego, a nie rezultatem naśladownictwa lub selektywnej reprodukcji natury. Najważniejszy jest ruch związany z pozycją widza, którą często utożsamia się z miejscem ustawienia kamery. Arnheim nazwał to zjawisko „częściowym złudzeniem”, ponieważ mimo że pozycja kamery ulega ciągłym zmianom, odbiorca nie jest jednak zmuszony do powtarzania ruchu, na którym opiera się montaż. Częściowe złudzenie ma bowiem swoje źródło w dynamice ludzkich oczu, które działają tak, jak gdyby całe ciało było w ruchu, chociaż wszystkie pozostałe zmysły, a zwłaszcza zmysł równowagi, przekonują o tym, że spoczywa ono nieruchomo. Dlatego Arnheim uważał, że analogie między działaniem ludzkiego oka i kamery są fałszywe: „[...] w filmie panuje względność ruchu. Ponieważ nie ma żadnych doznań zmysłowych, które mogłyby wskazać, czy aparat był w spoczynku, czy w ruchu, a jeśli w ruchu, to z jaką szybkością i w jakim kierunku. Z braku innych danych przyjmuje się, że pozycja kamery jest stała. I dlatego, jeśli coś w filmie się porusza, ruch ten widzimy początkowo jako ruch danego przedmiotu, a nie jako wynik ruchu kamery, przesuwającej się koło nieruchomego obiektu.” (FK, s. 28). Takie jest – w mniemaniu niemieckiego teoretyka – psychologiczne podłoże percepcji ruchu filmowego.

W rozdziale książki zatytułowanym *Możliwości sztuki filmowej* Arnheim sformułował tezę o istnieniu pięciu rodzajów ruchu: ruchomej kamery, za pomocą której można wywołać każdy dynamiczny efekt; ruchu wstecznego; ruchu przyspieszonego; ruchu zwolnionego i nieruchomych fotografii (gdy się z nich korzysta w filmie, wtedy charakter czasowy ruchomych zdjęć przenosi się na obraz nieruchomy, który wygląda w rezultacie tego zabiegu jak zamarły). Posługiwanie się wspomnianymi rodzajami ruchu prowadzi zawsze do relatywizacji przestrzeni (statyczne przedmioty poruszają się lub ruchome stoją w miejscu) oraz służy do przedsta-

wiania stanów subiektywnych (takich, jak padanie, zawrót głowy) i stosunków subiektywnych (np. do ukazywania człowieka jako postaci znajdującej się stale w centrum sceny).

„Film – pisał – reprodukuje otaczający nas świat bardzo wiernie, robiąc to za pomocą środków mechanicznych na powierzchni dwuwymiarowej, oraz odzwierciedla ruch i wydarzenia równie dokładnie, jak kształt rzeczy. W możliwości reprodukcji ruchu odwieczne pragnienie człowieka, by tworzyć podobieństwa otaczających go rzeczy, znalazło nowe zaspokojenie.” (FK, s. 125). Wypowiadał się jednak również na temat złudzenia optycznego, które stwarza iluzję ruchu „za pomocą nieruchomych obrazów, pokazywanych jeden po drugim, co jest wspianym surogatem, mogącym spełniać swoją funkcję dzięki specyficznemu funkcjonowaniu naszych oczu” (FK, s. 126).

Interesowały go także zadania, jakie stawia sobie reżyser filmowy. Twierdził, że wiążą się one zawsze z zagadnieniem ruchu, ponieważ artysta przede wszystkim próbuje przedstawić obraz ruchu i kolejne fazy wydarzeń. Jednocześnie zajmuje się następstwem w czasie i w przestrzeni, a te obydwa aspekty akcji wzajemnie się warunkują i przenikają. W świadomości widza uzyskują one formę ciągłą. Powstaje synteza ruchów, którą Arnheim nazwał paradoksem sztuki filmowej, ponieważ polega ona na rozczłonkowywaniu kolejnych faz ruchu na serię obrazów i podlega związanemu z tym rozbiciu jedności, ale mimo to jest ona najlepszym sposobem na odzwierciedlanie właściwego momentu ciągłego ruchu. Dokładna analiza eksperymentów fotograficznych, które miały na celu utrwalanie ciągłego ruchu, doprowadziła niemieckiego teoretyka do wniosku, że film nie jest odmianą nieruchomego obrazu, jaki powstaje w wyniku zwielokrotniania fotografii, ale jest zjawiskiem nowym i innym od tradycyjnych obrazów. W odróżnieniu od pozostałych sztuk, w kinie ruch związany z samym procesem filmowania nie dociera do świadomości widza i dlatego nie może on być traktowany jako środek wyrazu.

Ruch docierający do widza zależy natomiast od: ruchów obiektów martwych lub żywych, które zostały sfilmowane kamerą, od perspektywy i odległości obiektów od kamery, od ruchów kamery, od dokonanej w drodze montażu syntezy poszczególnych scen w ogólną kompozycję ruchu oraz od wzajemnego oddziaływania ruchów zestawionych obok siebie w procesie montażu. Wszystkie rodzaje ruchu filmowego Arnheim dokładnie analizował i nieustannie podkreślał, że ich wymowa zależy od ich szybkości, przede wszystkim od stosowania zabiegu zwolnienia lub przyspieszenia.

Ściśle z ruchem związał autor kategorię rytmu, który traktował jako powtórzenie różnych elementów przekazu filmowego (zob. RYTM). Zwracał ponadto uwagę na montażowe modyfikacje ruchu, na znaczenie warstwy dźwiękowej w tworzeniu złudzenia ruchu oraz na ruch jako działanie, które przebiega w czasie, i ten wyznacznik czasowy decyduje o jego pokrewieństwie z muzyką, ulega wpływowi muzyki, która może skutecznie podkreślić jego dynamikę na ekranie.

Arnheim ponownie zajął się zagadnieniem ruchu filmowego w swojej programowej pracy, wydanej ponad dwadzieścia lat później, zatytułowanej *Art of Visual*

Perception. A Psychology of the Creative Eye (1956). Rozpatrywał ruch zgodnie z modelem bodziec – reakcja. Funkcję bodźca pełnił w tym układzie ruch rozumiany jako zmiana w warunkach środowiska, która wymaga reakcji człowieka. Reakcjami były próby artystycznego przedstawienia ruchu zdarzeń (równoczesnych i kolejnych), czasu i przestrzeni w określonym kontekście. Autor próbował udowodnić, że percepcja ruchu ma charakter stroboskopowy, tzn. że polega na doznawaniu wrażenia ciągłości ruchu, wywoływanego wskutek pokonywania szybko następujących po sobie nieruchomych obrazów, które przedstawiają kolejne fazy ruchu przedmiotu. Jako przykład przytaczał m.in. dynamiczny związek postrzeżeniowy, jaki ukazuje kamera telewizyjna, która „odwraca” obraz, dokonując zmiany kierunku, tempa, prędkości oraz jakości ruchu w czasie wyrazistej i zdecydowanej akcji.

W latach trzydziestych problematyką ruchu zajmował się również Walter Benjamin w swojej książce *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit* (1936). Uważał on, że dzięki ruchomej kamerze na ekranie pojawia się odtwarzana rzeczywistość, niemalże pozbawiona subiektywizmu i deformacji. Zjawisko filmowe nazwał iluzyjnością drugiego stopnia. Pod tym pojęciem rozumiał złudzenie reprodukcji wywołane zastosowaniem technik montażowych. Kino było jednak dla niego szkołą nowego doświadczenia ruchu i czasu, skoro pisał, że ruchy kamery „rozciągają” ruch naturalny, współtworząc w ten sposób specyficzny świat ekranowy. Do naturalnych momentów ruchu reżyser zawsze dodaje przecież nie-naturalne aspekty (przyspiesza lub spowalnia je) i dzięki temu powstaje inna przestrzeń, którą – zdaniem Benjamina – w większym stopniu kreuje podświadomość niż świadomość człowieka, co ujawnia „aurę” miejsc znanych i pospolitych.

Awangardowe koncepcje dynamizmu i najważniejsze wątki, które wcześniej rozwinęli przedstawiciele orientacji psychologicznej, uwzględniali w swoich rozważaniach twórcy gramatycznych koncepcji kina. Świadczy o tym m.in. pierwsza gramatyka filmu, autorstwa Raymonda Spottiswoode’a, asymilująca zręby teorii Arnheima i Eisensteina, przedstawiająca je w postaci tablicy analitycznej struktur ekranowych i tablicy syntetycznej efektów kinowych (*Grammar of the Film*, 1935). Angielski teoretyk podjął próbę sklasyfikowania środków filmowych i zasad warsztatowych, które – jego zdaniem – funkcjonowały wówczas w świadomości twórców i widzów. Środki nazywał „czynnikami różnicującymi” i podzielił na optyczne, te z kolei – na naturalne i filmowe, oraz na nieoptyczne, do których zaliczał tylko dźwięki (muzykę, słowa, szmery, ciszę i efekty specjalne), będące integralnymi elementami kompozycji ruchu w kinie. Na podstawie kryterium uwzględniającego inny ważny aspekt filmu dokonał dalszego podziału czynników, określając optyczne jako statyczne (ustawienie kamery, kadraż, oświetlenie i brak głębi), decydujące o charakterze nieruchomej fotografii, i dynamiczne, czyli ruch filmowych przedmiotów, oraz ruchy kamery występujące osobno i razem. Za najbardziej charakterystyczną cechę Siódmej Sztuki uznał cięcia montażowe (styki między dwoma ujęciami, ujawniające zmianę punktu widzenia, momenty zmiany obrazu przerywające kontynuację czasoprzestrzenną, zwane przeskokiem – *jump cut* – i akcje

równoległe), ponieważ pozwalają one swobodnie przemieszczać się rzeczom i ludziom na ekranie. Kontrapunkty subiektywne dźwięków oraz monolog wewnętrzny uznał za nowe źródła twórczej inspiracji ruchem filmowym, zachowywał jednak sceptycyzm wobec dźwięku, stereoskopii (metod rejestracji i projekcji dających w odbiorze przestrzenne wrażenie trójwymiarowości) i barwy, która powodowała „znaczące zwolnienie rytmu” utworu ekranowego. Dopiero na drugim planie swej charakterystyki kina umieścił Spottiswoode takie czynniki dynamiczne, jak ruchy kamery, a więc jazdy (travellingi polegające na zmianach pozycji aparatu umieszczonego na wózku, kranie, w pociągu, samochodzie itp.) oraz panoramy poziome i pionowe (będące rezultatami niezmiennego położenia kamery umieszczonej na statywie i poruszającej się tylko po liniach horyzontalnej lub wertykalnej), ponieważ uważał, że współtworzą one sytuacje percepcyjne, w jakich znajdują się również widzowie spektaklu teatralnego.

W tych samych tradycjach badawczych głęboko zakorzeniona była pragmatyczna koncepcja „dynamicznej estetyki ruchu” Roberta Nobrego, który jako słowo-klucz, umożliwiające opisywanie i zrozumienie obrazów charakterystycznych dla cywilizacji technicznej, traktował „pęd” (*Horizontes de cinema*, 1939). Dla portugalskiego teoretyka kino było sztuką nowatorską, ponieważ nie kontentowało się typowymi w obrazach tradycyjnych motywami ruchu, ale samym ruchem, nie jego malarską stylizacją, ale formą estetyczną, czyli – w jego mniemaniu – rytmem. W swojej teorii ruchu jako czynnika antropomorfizującego obraz ekranowy próbował pogodzić dwa przeciwstawne stanowiska zajmowane przez badaczy kina w latach dwudziestych: jedno – głoszące, że kino jest rytmiczną syntezą ruchu, i drugie – określające je jako iluzję bycia w świecie spektaklu. Twierdził, że film fabularny rozwija się w pewnej harmonii z kinem awangardowym, ponieważ oswaja wszelkie arytmie, przekształcając je w nowe rytmy ruchu zjawisk, zdarzeń i stanów dysharmonijnych, zgodnie z regułami bardzo stabilnych porządków narracyjnych i genologicznych. Analizując nowe techniki montażowego dynamizowania ruchu, Nobre zauważył, że kino dźwiękowe w pierwszym dziesięcioleciu swojego istnienia zostało prawie całkowicie podporządkowane dramaturgii zamkniętej, a dzięki naturalnemu dynamizmowi i rytmicznemu przyspieszeniu obecnie osiąga właściwy sobie efekt, jakim jest potęgowanie percepcyjnej aktywności widza.

Od początku lat czterdziestych zdecydowanie zmniejszyło się zainteresowanie teoretyków filmu zagadnieniem ruchu. Jak się wydaje, powszechnie uznano, że temat został już wyczerpująco opracowany, a definicje ruchu oraz klasyfikacje jego odmian i rodzajów nie wymagały znaczących modyfikacji mimo ciągłego rozwoju sztuki ekranowej. Takie przypuszczenie potwierdza lektura prac z zakresu teorii kina, które powstały w ciągu następnego półwiecza. Tylko pojawianie się nowych wynalazków technicznych, które wzbogacały język filmu i jego ekspresyjność, mobilizowało na krótko badaczy do powrotu do tej problematyki. Teoretycy rzadko wracali do tego zagadnienia również wtedy, gdy w określonych fragmentach swoich wywodów podejmowali wątki odnoszące się do dynamicznych aspektów zjawiska

ekranowego, jego percepcji i funkcjonowania w kulturze. Ruch jako odrębny przedmiot badań znalazł się na dalszym planie refleksji o kinie.

Na przykład Renato May, autor pierwszego strukturalnego opisu „języka” filmu, deklarujący postawę apsychoologiczną, zajmował się wyłącznie ruchami montażowymi, które poszerzają lub zagęszczają przestrzeń przedstawienia ekranowego (*Linguaggio del film*, 1947; zob. MONTAŻ, CZAS, PRZESTRZEŃ). W swojej książce używał określeń „ruch ciągły” i „ruch nieciągły”, będących odpowiednikami dwóch typów montażu: ciągłego i nieciągłego, oraz „ruch percypowany” i „ruch przypuszczalny”, odnoszących się do takiej samej kategorializacji czasu i przestrzeni. Włoski reżyser i teoretyk doceniał oczywiście artystyczne walory ruchu filmowanych obiektów, ruchu kamery i dynamizmu kontrapunktu wizualno-dźwiękowego, ale twierdził, że nie mogą one zastępować cięć montażowych lub „wejść” i „wyjść” z planu, ponieważ opóźniają akcję utworu. May dopuszczał jednak możliwość przewagi ruchów wewnętrznych i wewnątrzjęciowych nad międzyjęciowymi wtedy, gdy było to zgodne z intencją reżysera, który może posługiwać się językiem w sposób nieskrępowany, chociaż sam uważał, że wyobraźnia filmowa najbardziej poetycki charakter zyskuje dzięki montażowi emocjonalnemu i skojarzeniowemu.

Od krótkich uwag na temat ruchu w kinie rozpoczynali rozważania ci przedstawiciele francuskiej filmologii, którzy zajmowali się przede wszystkim psychologicznymi uwarunkowaniami percepcji dzieł ekranowych. Alphonse de Waehlens w studium zatytułowanym *Mouvement, mystère, horizon au cinéma* (1947) pisał o superpercepcji rzeczywistości w kinie (o przywracaniu przedmiotom ich „tajemnicy”) dzięki przedstawianiu „totalności ruchu”, czyli widzeniu go w całej pełni, w wymiarach niezależnych od osoby patrzącej. Technika filmowa umożliwia pokazywanie niedostępnej gdzie indziej totalności zjawisk i fenomenów ruchowych, co odbywa się kosztem poczucia realności. Dlatego film jest sztuką wyłącznie kreacyjną, oferuje irrealne obrazy rzeczywistości. Jego zdaniem ruch pozbawiony horyzontu „unieruchamia” barwę i z tego powodu bardziej wartościowy pod względem estetycznym wydawał mu się film czarno-biały.

Te myśli rozwinął Albert Michotte van den Berck w rozprawie pt. *Le caractère de „réalité” des projections cinématographiques* (1948), w której dowodził, że tzw. efekt ekranowy nie istnieje w percepcji naturalnej. W życiu codziennym bowiem ludzie odczuwają ruch za pośrednictwem przesłony wizualnej (np. podczas odsuwania lub zasłaniania kotarą fragmentu przestrzeni) i dzięki wchodzeniu do innej przestrzeni czy przesuwaniu kierunku wzroku. W każdym wypadku następuje zmiana położenia „ekranu”, przedmiotu albo wzajemna zmiana ich położenia i zawsze wywołuje ona wrażenie („efekt ekranowy”), że obiekt oglądany istniał wcześniej i będzie istniał później. Oznacza to, że jego byt egzystencjalny jest niezależny od nabytego doświadczenia, od tego, co się w danej chwili widzi, zależy natomiast od mechanizmów, które organizują pole percepcyjne, gwarantujące złudzenie ciągłości egzystencjalnej rzeczy, ludzi i zjawisk. Właśnie owo poczucie ciągłości jest w kinie nieustannie naruszane, np. nieprawdopodobieństwem ruchu wewnętrznego, nagłymi

ściemnieniami (przechodzeniami od pełnej jasności obrazu do czerni zamykającej wyodrębniony fragment akcji) i rozjaśnieniami (przechodzeniami od czerni do jasności obrazu otwierającymi ujęcia, sceny lub sekwencje), takimi przejściami montażowymi, jak roletka (linia przebiegająca po ekranie horyzontalnie, wertykalnie, diagonalnie i spiralnie, zastępująca jeden obraz drugim), przebitka (ujęcie wmontowane w inny kadr, ukazujące w zbliżeniu wycinek całości ekranu), przysłona irysowa (koliście zachodzące na siebie elementy obrazu, które zmniejszają lub zwiększają dostęp światła do wybranego fragmentu). Poza tym realność przedstawienia filmowego deformowana jest dynamiką plam świetlnych, ponieważ wszystkie cienie powstają na ekranie za pomocą światła nienaturalnych (agresywnych, fosforyzujących itp.). Złudzenie rzeczywistości jest również osłabiane typowymi ruchami kamery (panoramami, travellingami), które – poza nielicznymi wyjątkami – nie sprawiają w „ruch” widza.

Spostrzeżenia, jakie poczynił Michotte van den Berck wykorzystał René Zazzo w swoich rozważaniach na temat „decentracji intelektualnej” w kinie, czyli zdolności do ustalania logicznych związków między rzeczami i zjawiskami dzięki zmianom punktów widzenia (*Niveau mental et compréhension du cinéma*, 1949). Według niego empiryczna ruchliwość kamery wywołuje wizje psychologiczne, pod których wpływem deformacje świata pozwalają lepiej odczuwać realność form, co prowadzi do coraz większej spontaniczności procesów ideizacji. Poddają się one również pewnej kodyfikacji językowej. Ważne jest jednak to, że w rezultacie ideizacji percepcja filmu staje się bardzo elastyczna, a zdolność do rozumienia języka kinematograficznego zależy od złożonych cech osobowości każdego widza.

Zazzo był gorącym entuzjastą sztuki filmowej i uważał, że wynalazek braci Lumière'ów odkrył pod powierzchnią tradycyjnego dyskursu wewnętrzne prawa i rytmy ludzkiego myślenia, dlatego też znacząco wpływa on na przemiany w świadomości indywidualnej oraz społecznej. Francuski psychobiolog ostro krytykował jednak korzystanie z takich nowinek technicznych, które prowadziły do zaburzenia percepcji zgodnej z prawami optyki (*Espace, mouvement et cinémascope*, 1954). Za niefortunny eksperyment uważał wprowadzenie do kin szerokiego ekranu, ponieważ – według niego – taka duża przedstawiona przestrzeń nie może się znaleźć w całości w polu widzenia ludzkiego oka (choć wykonuje się naturalny ruch oczu wzdłuż osi poziomej) i nie pogłębia eksploracji obrazu, jako że wzrok nie musi już przesuwac się „panoramicznie” po dalszych planach, co również przyczynia się do „obumierania” zbliżenia. Innymi słowy, wraz z wprowadzeniem cinémascopu poszerzona została przestrzeń filmowa, ale znacznieubożał ruch i dlatego nowy rodzaj przestrzeni zamienia się w dekorację. Zazzo postulował wprowadzenie ekranu o zmiennej szerokości, który nadawałby obrazowi kinematograficznemu cechy właściwej „realności percepcyjnej”.

Polemizował z nim m.in. Henri Wallon, który za źródła wrażenia realności obrazu filmowego uznawał wyłącznie fenomeny pozapercepcyjne, zwłaszcza te, które kształtowały ruch na ekranie (*L'acte perceptif et le cinéma*, 1953). Odrzucał

Kantowskie definicje czasu i przestrzeni, ponieważ odwoływały się one do doświadczenia odbiorczego, a rozwinął myśl Hegla, że ruch łączy, a zarazem urealnia czas i przestrzeń, co potwierdzają właśnie obrazy filmowe. W kinie te obydwie parametry rzeczywistości są abstrakcjami, ale dzięki ruchowi stają się konkretne, zmuszając jednak widza do „przejścia” z własnego życia do „bycia” w filmie. Wiara widzów w realność zdarzeń ekranowych opartych na ruchu interesowała również Jeana Jacques’a Rinieriego, ale autor rozprawy pt. *L'impression de réalité et les phénomènes de croyance* (1953) dostrzegał zasadniczą różnicę, jaka zachodzi między iluzją filmową a wrażeniem rzeczywistości odczuwanym przez człowieka w życiu codziennym. Jego zdaniem złudzenie naturalne powstaje z postrzegania nieruchomości rzeczy, zauważania określonej fazy ich ruchu, natomiast w kinie tego rodzaju stabilność nie istnieje. Widzowie reagują przede wszystkim na ruch przedmiotów, który uwierzytelnia świat przedstawiony, nagle pojawiający się przed ich oczami i nagle znikający. Rinieri traktował rzeczywistość ekranową jako odmianę obrazu sennego, ponieważ uważał, że szybka zmiana planów wywołuje „quasi-ruch” i obrazy „przesuwają się” przed oczami widzów jak we śnie.

Zagadnieniem ubezwłasnowolnienia widza przez film zajmował się również Mauricio de Begoña, hiszpański zakonnik, który w pracy pt. *Elementos de Filmología* (1953) z pewnym niepokojem zauważał, że „praca kina w sposób bezpośredni i natychmiastowy inkorporuje w ludzką psychikę wrażenia, obrazy i emocje” (s. 219). Twierdził, że można zmniejszyć to niebezpieczeństwo, podporządkowując ruch formy filmowej i rytm jej zmian „muzyczności” i „filozoficzności”. Kino powinno przekraczać swój optyczno-akustyczny byt, a jego forma powinna pozostać niewidoczna, co można osiągnąć dzięki wprowadzeniu do ekranowego spektaklu rytmu muzycznego, który stanie się „ruchem narzuconym naszej świadomości”. Siódma Sztuka manipuluje ruchem, czasem i przestrzenią, dysponuje bowiem „napęciem ruchomości”, umożliwiającym komunikowanie wszystkich uczuć i myśli, i możemy w niej „widzieć »alfabet ludzkich myśli«, o którym marzyli Descartes i Leibniz: »umysłowe przedsięwzięcie w stosunku do czegoś, co zdarza się konkretnie«” (EF, s. 363). Dla hiszpańskiego teoretyka kino było środkiem artystycznym, który najskuteczniej pobudzał aktywność wyobraźniową, kierował ruchem percepcji i świadomości i „niósł z sobą zamierzenie transcendencji”.

W połowie lat pięćdziesiątych hipotezy na temat ruchu w kinie, sformułowane przez filmologów, przyswoili i poparli bogatą argumentacją gramatycy filmu. Potwierdza to m.in. praca Marcela Martina, w której opisane zostały wielorakie funkcje ruchu, jego „predyspozycje” do kierowania uwagą i myśleniem widzów, rytmizowania różnych poziomów obrazu ekranowego, dramatyzowania narracji i wywoływania skojarzeń (*Le langage cinématographique*, 1955). Francuski teoretyk traktował ruch nie tylko jako atrybut rzeczywistości filmowej, ale również jako środek umożliwiający tworzenie umownych znaczeń. Podobnie jak wielu jego poprzedników wyróżniał ruch w kadrze, ruch kamery i ruch obrazów powstający za pomocą montażu.

Postacie, przedmioty i pejzaże poruszające się na ekranie są elementarnymi formami „wypowiedzi” filmowej i jednocześnie surowcem dla obrazu audiowizualnego. Wraz z rozwojem montażu wewnątrzjęciowego i głębi ostrości coraz częściej występuje w kinie inscenizacja w głąb przestrzeni ekranowej. Im większa jest bezwzględna szybkość ruchu obiektu na ekranie, tym bardziej przyciąga on uwagę odbiorcy na prawach wyłączności. Najlepiej pozwala go jednak dostrzec bezruch. Napięcie między dynamiką i statyką jest w kinie najważniejsze i można je wywołać również za pomocą zdjęcia ruchu przedłużonego (np. gdy bezruch martwego ciała znajduje przeciwwagę w kontynuacji czynności, którą rozpoczął wcześniej nieżywy człowiek). W przekonaniu Martina obrazy przedstawiające taki rodzaj ruchu stwarzają wrażenie, że w akcji panuje osobliwy dualizm czasu. Różne kombinacje ruchu i czasu, czyli odstępstwa od realnych przebiegów czasowych ruchu (przyspieszenie, zwolnienie, inwersja itp.), poszerzają gamę znaczeń poszczególnych ujęć i scen.

Z kolei ruch kamery służy przede wszystkim subiektywizacji ruchu ekranowego, która może osiągnąć pełną autonomię, może przecież odzwierciedlać rzeczywistość widzianą tylko oczami bohatera. Ruchliwość kamery podkreśla zwykle ciągłość przestrzeni, czasu i akcji, całość stosunków przestrzennych w kadrze oraz wyraża intencję stopniowania wrażeń. Do kontemplacji lub głębszej refleksji reżyserzy zachęcają widzów najczęściej za pomocą panoram (poziomych, pionowych, ukośnych, po krzywiźnie, pełnych i częściowych, opisowych i dramatyzujących oraz opartych na tzw. odskoku). Wrażenie ciągłości ruchu powstaje jednak przede wszystkim jako rezultat montażu scalającego wszystkie komponenty przekazu filmowego. Martin przeanalizował dwa główne podejścia do tego zagadnienia: pierwsze – oparte na przekonaniu, że cięcia należy dokonać w kadrze ukazującym postać w ruchu, a następnie wkleić ujęcie, w którym trwa ten sam lub inny ruch, i drugie – wynikające z przeświadczenia, że najpierw należy sfotografować nieruchomą postać w planie pełnym, a potem dokonać cięcia i przejść do zbliżenia, ponieważ mimo nawet zupełnej nieruchomości modelu wywołuje to złudzenie ruchu. Martin – podobnie jak wszyscy gramatycy – akceptował obydwa stanowiska, twierdząc, że tego rodzaju techniki nie naruszają zasady ciągłości percepcji. Sprzeciwiał się natomiast podwajaniu pewnej części czasu ekranowego za pomocą ruchu wprowadzanego z różnych punktów widzenia, ponieważ ten chwyt – jego zdaniem – narusza tę zasadę.

Jeszcze dokładniej opisał różne odmiany ruchu Jerzy Płażewski w opublikowanym w 1961 roku *Języku filmu*. Przedstawił on szeroką gamę środków umożliwiających zdynamizowanie kompozycji pojedynczego planu filmowego, zwracając głównie uwagę na kąty widzenia kamery, ostrość i nieostrość światła i barwy, na kierunek spojrzenia postaci ekranowych, ich repertuar proksemiczny, mimiczny i gestyczny oraz na odległość dźwięku w przestrzeni kadrowej i pozakadrowej. Oprócz podstawowych ruchów kamery (najazdów, odjazdów, panoram, travellingów i szwenków, czyli nagłych zmian kierunków widzenia) autor charakteryzował również efekty ruchu wywoływane za pomocą zdjęć robionych z ręki, techniki filmo-

wania spopularyzowanej na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych przez twórców nowofalowych i reżyserów telewizyjnych.

W czasie gdy zaznaczał się już schyłek teorii gramatycznych, zręby antropologii kina tworzył Edgar Morin (*Le cinéma ou l'homme imaginaire*, 1958). Francuski historyk i socjolog wprowadził do słownika terminów filmoznawczych pojęcie „metamorfoza”, które odnosiło się do deformacji przedstawienia kinematograficznego i swobody, z jaką poruszają się „widma” na ekranie. Uważał, że domeną kina jest „ruch magiczny”, który odwraca bieg czasu, dokonuje osmozy przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, przejawia naturalną dynamikę ludzi, przedmiotów, zjawisk, procesów i stanów aż do tego stopnia, że stają się one fenomenami antropomorficznymi (tendencja do nasycania wszystkiego ludzką obecnością) i kosmomorficznymi (tendencja do obdarzania człowieka funkcją reprezentowania kosmosu).

Do takiej magii kina z dużą rezerwą odnosili się przedstawiciele teorii realizmu filmowego, którzy stworzyli koncepcję „ruchu przestrzennego”, ruchu umożliwiającego przedstawianie na ekranie świata jednolitego pod względem fizycznym, a zarazem wiarygodnego. André Bazin twierdził, że przestrzeń ekranowa nie polaryzuje kierunków swojego ruchu w stronę środka, ale cechuje ją skłonność do przedłużania się, do wychodzenia na zewnątrz (*Ontologie et langage*, 1958). Reżyser powinien brać pod uwagę przede wszystkim prawa ruchu rzeczywistego, ponieważ są one najodpowiedniejsze dla sztuki filmowej, która w większym stopniu ruch rejestruje, niż tworzy. Za najważniejszy dla kina uważał Bazin ruch charakterystyczny dla głębi ostrości, czyli oparty na grze kilku różnych planów w jednym ujęciu. Oczywiście, tworzenie ruchu jest zabiegiem koniecznym, ale schemat tego działania powinien być niezauważalny dla widza, a jego rezultat, czyli ruch symboliczny, nie powinien w kinie dominować.

Podzielał to stanowisko Siegfried Kracauer, który wyróżnił trzy specyficzne ruchy filmowe: pościg, taniec i ruch *in statu nascendi*, czyli wykorzystywanie przeciwieństwa bezruchu, zatrzymania akcji (*Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, 1960). Niemiecki teoretyk nie zajmował się złożonością zagadnienia ruchu w filmie i ograniczał się do wyliczania dynamicznych motywów. Przyjął bowiem założenie, że liczy się tylko efekt stosowania różnych technik kinematograficznych, a one same nie są dla tej sztuki ważne. Istotne jest przede wszystkim wrażenie realizmu wywoływane ruchem, a więc ruch w kinie powinien być jak najbardziej zbliżony do ruchu rzeczywistego. Kracauer występował przeciw przekształcaniu „ruchomego życia” w „żywą nieruchomość” i przeciwko metodom intensyfikującym ruch, które – w jego przekonaniu – są sprzeczne z zasadami percepcji wzrokowej i z naturą medium filmowego. Cenił natomiast montaż wewnątrzkadrowy, w którym pojawia się ruch wynikający ze współzależności między ludźmi i przedmiotami nieożywionymi. Obrazy ekranowe przedstawiające przedmioty nieożywione jako tło dialogu i zamkniętego kręgu stosunków między ludźmi uznawał za zasadniczo niefilmowe. Za najważniejszy w kinie uważał ruch rejestrowany, ponieważ charakteryzuje on „potok życia” i pozwala widzowi uchwycić fizyczną egzystencję w całej jej nieskończoności.

Z dużym dystansem do wszystkich orientacji teoretycznych, jakie dominowały w minionym półwieczu w myśli filmowej, odnosił się Jean Mitry. Traktował on obraz ekranowy jako przedmiot estetyczny, dysponujący „językiem drugiego stopnia”, czyli formą abstrakcyjną, która może powiększać różne jakości estetyczne (*Esthétique et psychologie du cinéma*, t. I – 1963; t. II – 1965). W swojej obszernej pracy kilkakrotnie dzielił się z czytelnikami uwagami na temat ruchu, uznając go za czynnik określający miejsce filmu w systemie sztuk oraz za materiałową podstawę rytmu, montażu i form (zob. RYTM, MONTAŻ i FORMA). Za formy językowe uważał m.in. plany ruchome i dynamiczne oraz plastyczne kompozycje ujęcia. Jego zdaniem dzięki ruchowi film reprodukuje rzeczywistość na powierzchni ograniczonej wymiarami ekranu, która ma cechy niezmiennie (kadr) i jednocześnie stale różnicowane (plany), a więc realność staje się *transpatialisée*. Bardziej niż montaż i głębię ostrości cenił *travelling*, ponieważ ruchoma kamera umożliwia „aktualizowanie” przestrzeni reprezentowanej i obserwowanie rzeczy w trakcie ich stawania się. Ponadto ciągła zmiana planów pozwala widzowi zapomnieć o kadrze, czyni go relatywnym, natomiast montaż – będący przede wszystkim serią planów stałych – nadaje filmowi zbyt dużą dynamikę.

Od połowy lat sześćdziesiątych odrębną refleksją nad ruchem zajmowali się teoretycy filmu niezwykle rzadko. Semiotycy uznawali go za siłę sprawczą wszystkich procesów językowych i znakowych, ale prawie nigdy nie wyróżniali go w swoich rozważaniach. Poprzestawali na odnotowywaniu faktu, że aby wystąpiło jakieś zjawisko językowe, musi istnieć przejście od jednego elementu do drugiego. Na przykład Christian Metz pisał, że aby mogło powstać opowiadanie, trzeba dysponować co najmniej dwoma fotografiami: „Przejście od jednego zdjęcia do dwóch oznacza przejście od obrazu do języka.” (*Le cinéma: langue ou langage?*, 1964). Takie rozumienie dynamizmu legło u podstaw wielu interesujących koncepcji semiotycznych, m.in. teorii „pisma” filmowego Gianfranca Bettetiniego (*Cinema e scrittura*, 1968) i teorii „styków” Piera Paola Pasoliniego (*Teoria delle giunte*, 1971; zob. JĘZYK i MONTAŻ).

O ruchu wspominali prawie zawsze w swoich pracach teoretycy, którzy zajmowali się zagadnieniem rytmu (zob. RYTM). Potwierdza to m.in. książka Roya Husa i Normana Silversteina, prezentująca neogramatyczną koncepcję formy filmowej, w której autorzy zainteresowali się regularnością ruchu jako źródłem doznań estetycznych (*The Film Experience*, 1968). Repertuar powtórzeń, który jest ważnym składnikiem rytmu, powstaje dzięki trzem podstawowym rodzajom ruchu. Szczególne efekty rytmiczne można uzyskać – ich zdaniem – za pomocą choreograficznego opracowywania ruchu wewnątrzjęciowego, zniekształcania normalnych postaci ruchu i zastosowania transfokacji optycznego ruchu aparatu filmowego, który polega na dokonaniu w jednym ujęciu zmiany ogniskowej obiektywu, co poszerza lub zmniejsza pole widzenia kamery.

O ruchu wspominali również autorzy filmowych teorii ideologii. Na przykład Brian Henderson pisał o ideologicznych konsekwencjach wyborów stylistycznych,

jakich dokonują reżyserzy, i wnikliwie analizował ruchy kamery w kinie tradycyjnym oraz „nieburżuazyjnym”, które zapoczątkował Jean-Luc Godard w połowie lat sześćdziesiątych (*Toward a Non-Bourgeois Camera Style*, 1970; zob. STYL). Według niego długie ujęcia, stosowane przez francuskiego reżysera, zastępują montaż i głębię ostrości i nie są związane ani z widzeniem, ani z działaniem bohaterów. Wolne jazdy kamery przebiegają po linii od 0 do 180 stopni (w kinie tradycyjnym przebiegały prawie zawsze pod kątem 90 stopni), a ponieważ obiekty filmowe znajdują się na tej samej linii, kamera nie wyróżnia żadnej postaci i nie dokonuje subiektywizacji świata ekranowego, ale umożliwia artyście dokonanie krytyki przedstawianej rzeczywistości.

Jean-Louis Baudry z kolei traktował ruch jako element konstytuujący symulacyjne zachowania podmiotów w kinie (*Cinéma: effect idéologiques produits par l'appareil de base*, 1970; zob. PODMIOT, IDENTYFIKACJA i IDEOLOGIA). Próbował on dowieść, że kino dysponuje techniką umożliwiającą dynamizację perspektywy centralnej, ponieważ rejestruje serię obrazów za pomocą kamery będącej w ruchu, co powoduje supozycję wielości punktów widzenia i neutralizuje stałą lokalizację oka-podmiotu. Jego zdaniem w trakcie projekcji zanikają różnice między pojedynczymi obrazami i wówczas na ekranie dominują ruch i ciągłość, które są komponentami stanowiącymi podstawę świadomego konstruowania znaczeń.

Ruch odgrywa również dużą rolę w procesie narratywizacji, ponieważ jest niezbędnym elementem aktu filmowego opowiadania, na co m.in. zwrócił uwagę Stephen Heath w pracy poświęconej narracyjności przestrzeni ekranowej (*Narrative Space*, 1976; zob. PRZESTRZEŃ i NARRACJA). Wyraził w niej przekonanie, że ruch na ekranie i w przestrzeni pozaekranowej określa reguły opowiadania filmowego. Powiązania między przestrzenią świata przedstawionego i przestrzenią, w której znajduje się widz, są selektywne i konwencjonalne, dają odbiorcy poczucie panowania nad obrazami ekranowymi. Heath uważał, że jedynym realnym ruchem w kinie jest ruch widza, mimo że fizycznie jest on unieruchomiony przed ekranem.

Interesujące uwagi na temat ruchu zawarł Barry Salt w swojej „praktycznej teorii filmu”, będącej właściwie historią świadomych decyzji twórców, decyzji dotyczących wyboru środków wyrazu, chwytów formalnych i aparatury technicznej (*Film Style and Technology: History and Analysis*, 1983). Angielski badacz brał pod uwagę jedynie parametry, które można zmierzyć i porównywać ze sobą, i na tej podstawie próbował określać styl reżyserów. Z jego rozważań wynika, że wybór ruchów kamery, zaciemnień, przenikań, liczby przeciwujęć, zmiany planów itp. był najczęściej normą w danym okresie, a znacznie rzadziej charakterystyczną cechą indywidualnego stylu. Odrębny rozdział swojej książki poświęcił Salt analizie stylistycznej filmów Maxa Ophülsa, reżysera, który przełamywał stopniowo reguły gatunkowe i zmierzał w stronę kina niekomercyjnego przede wszystkim za pomocą specyficznych ruchów kamery, prowadzenia bohaterów po kole i stabilizowania określonego dystansu kamery do filmowanych obiektów.

Jedną z najnowszych koncepcji ruchu filmowego jest filozoficzna teoria autorstwa Gilles'a Deleuze'a, który bogato udokumentował tezę o ewolucji kina polegającej na jego stopniowym przechodzeniu od fazy obrazu-ruchu do fazy obrazu-czasu w związku ze zmniejszaniem się sensomotorycznej wrażliwości człowieka oraz jego poczucia relacji przyczynowo-skutkowych i czasoprzestrzennych (*Cinéma 1. L'Image-mouvement*, 1983; *Cinéma 2. L'Image-temps*, 1986; zob. PRZESTRZEŃ i CZAS). W odniesieniu do kina przeanalizował on trzy Bergsonowskie tezy o ruchu. Pierwsza nakazywała odróżnianie ruchu od przebytej przestrzeni, ponieważ dzieje się on zawsze „teraz”, jest zachodzącym aktem pokonywania przestrzeni i cechuje się niejednorodnością. Złudzenie kinematograficzne opiera się nie tylko na ruchu fałszywym i nie dającym się ogarnąć zmysłami, wywoływanym za pośrednictwem aparatu projekcyjnego, ruchu, którego dopełnienie stanowi „unieruchomiony abstrakcyjny czas-obraz”, ale dzięki kadrażowi, montażowi i obrazowi-ruchowi uniezależnia sposób filmowania od techniki projekcji oraz przedstawia widzom ruchome przekroje. Druga teza dotyczyła dwóch rodzajów złudzenia ruchu: jeden polega na odtwarzaniu momentów, drugi – pozycji. Zdaniem Deleuze'a „kino jest systemem reprodukującym ruch będący funkcją dowolnego momentu, czyli funkcją rytmicznie powtarzanych chwil, które są dobierane tak, aby powstawało wrażenie ciągłości. Wszystkie systemy, które reprezentowały ruch w pewnym porządku, polegającym na przechodzeniu od jednej pary do drugiej, są czymś z gruntu obcym w sztuce filmowej.” (CI 1, s. 9). Potwierdza to „kinowość” filmów animowanych, które przedstawiają zarys sceny lub postaci cały czas się tworzącej lub znikającej, oraz to, że pożywką kina są momenty uprzywilejowane (patetyczne, niezwykle, przełomowe dla rozwoju dalszej fabuły lub akcji). Zgodnie z trzecią tezą Bergsona kino służy doskonaleniu nowej rzeczywistości, a więc preferuje ruch będący wyrazem czegoś głębszego, przejawem zmiany, jaka zachodzi w trwaniu lub w całości. Innymi słowy, jest translokacją cząstek w przestrzeni, która wywołuje jakościowe zmiany w samej całości, swoiste vibracje i promieniowanie elementów obrazu ekranowego. Autor *Ewolucji twórczej* zilustrował to zjawisko następującą analogią:

$$\frac{\text{nieruchome przekroje}}{\text{ruch}} = \frac{\text{ruch jako ruchomy przekrój}}{\text{zmiana jakościowa}}$$

Sygnalizuje ona, że lewa strona równania odzwierciedla złudzenie, a prawa – rzeczywistość.

Deleuze wyróżniał w kinie dwa jednocześnie istniejące stany ruchu: jeden zachodzi między przedmiotami lub częściami, drugi stanowi wyraz trwania i całości. Na tej podstawie sformułował trzy tezy głoszące, że:

- nie istnieją tylko obrazy migawkowe, czyli nieruchome przekroje ruchu;
- istnieją ruchome obrazy, które są ruchomymi przekrojami trwania;
- istnieją wykraczające poza sam ruch obrazy-czasu.

Wszystkie obrazy-ruchy występują w trzech odmianach: jako obrazy-postrzeżenia (obrazy-percepcje), wykorzystujące plany ogólne; obrazy-działania (obrazy-akcje), preferujące plany średnie; obrazy-pobudzania (obrazy-uczucia), oparte naj-

częściej na zbliżeniach i z nimi kojarzone. Ruch znajduje się na pierwszym planie w obrazie-postrzeżeniu, odsuwa się na plan dalszy w obrazie-działaniu, a prawie całkowicie „zamienia się” w czas subiektywny w obrazie-pobudzeniu, który eksponuje ruch odnoszący się do „jakości” jako stanu przeżytego, czyli ruch ekspresji. W kinie współczesnym narracja uzyskuje nową jakość, ponieważ ruch abstrahuje od całej sukcesywnej akcji i obraz-ruch zostaje zastąpiony prawdziwym obrazem-czasem, w którym zanikają następstwa mijających teraźniejszości.

Francuski filozof dokonał również analizy różnych odmian obrazu-ruchu, stanowiącego w ujęciach strukturalnych i historycznych podstawę kina tradycyjnego. W kolejnej, bardziej zaawansowanej fazie rozwoju sztuki filmowej, czyli po jej przejściu do obrazu-czasu, wskazał na istnienie w nim ruchu wirtualnego (np. pojawia się on wtedy, gdy postacie się poruszają, a kamera „puszcza w ruch” drogę), który jest rezultatem ekspansji przestrzeni ekranowej i rozciągania się czasu. Według niego w kinie opartym na coraz bardziej skomplikowanych i abstrakcyjnych obrazach-czasach wartość i znaczenie ma już właściwie tylko ruch myśli i pojęć.

Jednym z ostatnich opracowań dotyczących ruchu kinematograficznego jest szkic Davida Bordwella pt. *Camera Movement and Cinematic Space* (1991), w którym dokonuje on charakterystyki bogatego repertuaru ruchów wewnętrznych (osiąganych za pomocą zdjęć poklatkowych, ultraszybkiego filmowania, zoomu, podwójnej ekspozycji i technik animacji) i montażowych, ale koncentruje uwagę przede wszystkim na ruchach kamery. Zauważa, że oprócz tradycyjnych ruchów kamery (poziomych, pionowych, kolistych i ukośnych), takich jak panorama, travellingi, szwenk i transfokacja, nieustannie poszerza się arsenał technik umożliwiających kreowanie przestrzeni ekranowej i aranżowanie rytmu. Kamera typu Steadicam, służąca do wykonywania zdjęć z ręki i posiadająca statyw amortyzujący ruchy operatora, aparat Louma, zdalnie sterowany, fotografujący rzeczywistość w skomplikowanych, trudnych warunkach i bez udziału operatora, czy używana do zdjęć robionych w powietrzu kamera typu *sky-cam* – to tylko nieliczne przykłady nowych środków technicznych, za pomocą których można rejestrować i tworzyć najbardziej skomplikowane i nieprawdopodobne ruchy.

Zmniejszające się od połowy lat pięćdziesiątych zainteresowanie teorii filmu zagadnieniem ruchu wiązało się ze stopniowym odrzucaniem przez kulturę współczesną tradycyjnych kryteriów estetycznych oraz z ograniczaniem możliwości kina w zakresie nowego przedstawiania ruchu i wywoływania jego poczucia za pomocą środków czysto filmowych. Wypracowanie nowych audiowizualnych technik rejestracji i przekazu, takich jak telewizja, wideo i gry komputerowe, jeszcze bardziej zmarginalizowało tę problematykę w refleksji filmoznawczej. Teoretycy telewizji z reguły nie zajmują się tym zagadnieniem, twierdząc, że w odbiorze obrazów prezentowanych na małym ekranie mniejszą niż w kinie rolę odgrywa identyfikacja widza ze spojrzeniami bohaterów i punktami widzenia kamery oraz rodzaj przyjemności wywoływanej tradycyjną retoryką ruchu. Osobisty punkt widzenia realizatora, który ukazuje świat fikcyjny, coraz częściej wyrażany bywa słowem

i ruchem zmiksowanych obrazów (nieustanne przechodzenie od jednego do drugiego ujęcia dzięki symultanicznym obrazom pochodzącym z kilku kamer) niż tradycyjnym ruchem montażowym. Badacze kultury współczesnej wykazują natomiast coraz większe zainteresowanie ruchem, który pojawia się w rzeczywistości wirtualnej, czyli w świecie audiowizualnym sztucznie wykreowanym przez komputer i jego użytkownika, ponieważ powstają w niej nowe rodzaje ruchomej przestrzeni i pojawia się nie znane dotąd poczucie ruchu. Przedmiotem szczegółowych badań staje się przede wszystkim ruch związany z aktywnym uczestnictwem odbiorcy w wydarzeniach, które rozgrywają się w tej elektronicznie zaprojektowanej i wytwarzanej przestrzeni. Rzeczywistość wirtualna wywiera wpływ na rozwój kina, ale na razie rozważania na temat występującego w niej ruchu nie zostały podjęte w teorii filmu.

BIBLIOGRAFIA

1.
Andronikowa Manana Iraklijewna, 1968, Skolko liet kino? Moskwa (SL).
2.
Arnheim Rudolf, 1933, Film als Kunst, Berlin. Przekład polski Wandy Wertenstein: Film jako sztuka, Warszawa 1961 (FK).
3.
Arnheim Rudolf, 1956, Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye, London. Przekład polski Jolanty Mach: Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka, Warszawa 1975.
4.
Balázs Béla, 1924, Das sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Wien, Leipzig. Przekład polski Karola Junga (fragmenty), (w:) Balázs Béla, Wybór pism. Wybór oraz studium wstępne Aleksandra Jackiewicza, Warszawa, I – 1957, II – 1987 (WP).
5.
Balázs Béla, 1930, Der Geist des Films, Halle. Przekład polski Karola Junga (fragmenty), (w:) Balázs Béla, Wybór pism. Wybór oraz studium wstępne Aleksandra Jackiewicza, Warszawa, I – 1957, II – 1987 (WP).
6.
Balázs Béla, 1947, Filmkultúra, Budapest. Przekład polski Raoula Porgesa, (w:) Balázs Béla, 1957 (II – 1987), Wybór pism. Wybór oraz studium wstępne Aleksandra Jackiewicza, Warszawa, I – 1957, II – 1987 (WP).
7.
Baudry Jean-Louis, 1970, Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base. „Cinéthique”, nr 7/8. Przekład polski Alicji Helman: Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu filmowego, „Powiększenie” 1985, nr 1.

8.
Bazin André, 1958, *Ontologie et langage*, (w:) Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma*, t. I, Paris. Przekład polski Bolesława Michałka: *Ontologia języka filmowego*, (w:) Bazin André, *Film i rzeczywistość*, Warszawa 1963.
9.
Begoña Maurizio de, 1953, *Elementos de Filmologia*, Madrid (EF).
10.
Benjamin Walter, 1936, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit*, „Zeitschrift für Socialforschung”, r. 1. Przekład polski Krystyny Krzemień: *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, (w:) Estetyka i film, Helman Alicja (red.), Warszawa 1972. Przekład Janusza Sikorskiego: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, (w:) Benjamin Walter, *Twórca jako wytwórca*. Wybór Hubert Orłowski. Wstęp Jerzy Kmita, Poznań 1975.
11.
Bergson Henri, 1907, *Evolution créatrice*, Paris. Przekład polski Floryana Znanieckiego: *Ewolucja twórcza*, Warszawa 1913 (ET).
12.
Bordwell David, 1991, *Camera Movement and Cinematic Space*, (w:) *Explorations in Film Theory. Selected Essays from Ciné-Tracts*, Burnett Ron (red.), Bloomington, Indianapolis.
13.
Bragaglia Anton Gulio, 1911, *Fotodinamismo futurista con 16 tavole*, Roma. Cyt. za wyd. z 1970 roku, Torino (FF).
14.
Burluk David, 1913, *Futurist w kinematografii*, „Kino-żurnal”, nr 22.
15.
Canudo Ricciotto, 1908, *Il trionfo del cinematografo*, „Nuovo Giornale”. Cyt. wg K.K., Nieznany tekst Ricciotta Canuda, „Kino” 1978, nr 6 (TC).
16.
Canudo Ricciotto, 1911, *Manifeste des Sept Arts*, Paris. Przedruk (w:) *L'Usine aux images*, Paris 1927.
17.
Čapek Karel, 1910, *Kino*. Przekład polski Natana Gurfinkela: *Kino*, „Film. Krytyka. Dyskusje” 1965, nr 6.
18.
Clair René, 1928, 1930, 1934, 1951, *Réflexion faite*, Paris. Przekład polski Ireny Nomańczukowej: *Po namyśle*, Warszawa 1960.
19.
Corra Bruno, 1912, *Musica cromatica*, (w:) Corra Bruno, Settimelli Emilio, *Il pastore, il gregge e la zampogna. Divagazione sul libro del Thovez*, Bologna. Przekład polski (fragment) Władysławy Jury: *Muzyka chromatyczna*, (w:) *Włoski futurizm filmowy*, „Film na Świecie” 1986, nr 325–326.
20.
Deleuze Gilles, 1983–1986, *Cinéma 1. L'Image-mouvement; Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris. Przekład polski (fragmenty) Jakuba M. Godzimirskiego: *Tezy o ruchu. Pierwszy komentarz do Bergsona*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 1; Francine Blusztajn: *Obraz-ruch i jego trzy warianty. Drugi komentarz do Bergsona*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 2; *Od wspomnienia do snu. Trzeci komentarz do Bergsona (1)*,

„Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 3; Od wspomnienia do snu. Trzeci komentarz do Bergsona (2), „Kwartalnik Filmowy” 1993/1994, nr 4; Francine Uspieńskiej: Punkty teraźniejszości i pokłady przeszłości. Czwarty komentarz do Bergsona (1), „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 5; Punkty teraźniejszości i pokłady przeszłości. Czwarty komentarz do Bergsona (2), „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6; G.A. Lopesa Cardosa: Punkty teraźniejszości i pokłady przeszłości. Czwarty komentarz do Bergsona (3), „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7–8 (CI 1, 2, 3, 4, 5).

21.

Delluc Louis, 1920, *Photogénie*, Paris.

22.

Dulac Germaine, 1927, *Films visuels et antvisuels*, „Le Rouge et le Noir”, nr 7.

23.

Eichenbaum Boris, 1926, *Problemy kinostilistiki*, (w:) *Poetika kino*, Eichenbaum Boris (red.), Moskwa. Przekład polski Barbary Grabowskiej: *Problemy stylistyki filmowej*, (w:) *Estetyka i film*, Helman Alicja (red.) Warszawa 1972 (EF).

24.

Eisenstein Siergiej, 1939, *O strojeniji wieszczej*, „Iskusstwo kino”, nr 6. Przekład polski Artura Kaltbauma: *O budowie utworów*, (w:) Eisenstein Siergiej, *Wybór pism*, Dreyer Regina (red.), Warszawa 1959.

25.

Eisenstein Siergiej, 1940, *Wiertykalnyj montaż I*, „Iskusstwo kino”, nr 9. Przekład polski Artura Kaltbauma: *Montaż pionowy (artykuł pierwszy)*, (w:) Eisenstein Siergiej, *Wybór pism*, Dreyer Regina (red.), Warszawa 1959.

26.

Eisenstein Siergiej, 1940, *Wiertykalnyj montaż II*, „Iskusstwo kino”, nr 9. Przekład polski Stefana Klonowskiego: *Montaż pionowy (artykuł drugi)*, (w:) Eisenstein Siergiej, *Wybór pism*, Dreyer Regina (red.), Warszawa 1959.

27.

Eisenstein Siergiej, 1941, *Wiertykalnyj montaż III*, „Iskusstwo kino”, nr 1. Przekład polski Artura Kaltbauma: *Montaż pionowy (artykuł trzeci)*, (w:) Eisenstein Siergiej, *Wybór pism*, Dreyer Regina (red.), Warszawa 1959.

28.

Eisenstein Siergiej, 1946–1947, *Patos*. Tekst nie publikowany w języku rosyjskim. Przekład polski Mieczysława Kumorka: *Patos*, (w:) Eisenstein Siergiej, *Nieobojętna przyroda*, Warszawa 1975.

29.

Eisenstein Siergiej, 1946, *Woprosy kompoziciji*, (w:) Eisenstein Siergiej, *Problemy kinodramaturgii*, Moskwa. Przekład polski Leopolda Lewina: *Zagadnienia kompozycji*, (w:) Eisenstein Siergiej, *Wybór pism*, Dreyer Regina (red.), Warszawa 1959.

30.

Epstein Jean, 1921, *Bonjour, Cinéma*, Paris.

31.

Epstein Jean, 1926, *Le cinématographe vu de l'Etna*, Paris. Przedruk: Epstein Jean, *Écrits sur le cinéma*, t. I, Paris 1974 (CE).

32.
Epstein Jean, 1946, *L'Intelligence d'une machine*, Paris. Przedruk: Epstein Jean, *Écrits sur le cinéma*, t. I, Paris 1974 (EC).
33.
Haas Willy, 1923, *Die Unmöglichkeit des dramatischen Films. Ein dramaturgischer Versuch*, (w:) *Der Film von Morgen. Mit zahlreichen Beiträgen*, Zehler H. (red.), Berlin, Dresden.
34.
Harms Rudolf, 1926, *Philosophie des Films*, Berlin. Przekład polski (fragment) Barbary Hierbowskiej-Gorzelik: *Obraz filmowy*, (w:) *Niemiecka myśl filmowa. Antologia 1. Niemcy do roku 1945. Republika Federalna Niemiec i Niemiecka Republika Demokratyczna*, Gwóźdź Andrzej (red.), Kielce 1992 (NM).
35.
Hauptmann Carl, 1919, *Film und Theater*, „Die neue Schaubühne”, H. 6.
36.
Häfker Hermann, 1913, *Kino und Kunst*, Berlin (KK).
37.
Heath Stephen, 1976, *Narrative Space*, „Screen”, vol. 17, nr 3.
38.
Henderson Brian, 1970/1971, *Toward a Non-bourgeois Camera Style*, „Film Quarterly”, vol. 24, nr 2.
39.
Hirschfeld-Mack Ludwig, 1927, *Partitur der „Reflektorischen Farbenspiele”*, (w:) Moholy-Nagy Laszlo, *Malerei, Fotografie, Film*, München.
40.
Huss Roy, Silverstein Norman, 1968, *The Film Experience*, New York.
41.
Irzykowski Karol, 1924, *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków. Wyd. IV, Warszawa 1977 (DM).
42.
Kracauer Siegfried, 1960, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Przekład polski Wandy Wertenstein: *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, Warszawa 1975.
43.
Kuleszow Lew, 1929, *Iskusstwo kino*, Moskwa (IK).
44.
Kurtz Rudolf, 1926, *Expressionismus und Film*, Berlin. Przekład polski Andrzeja Gwoździa: *Ekspresjonizm i film*, (w:) *Niemiecka myśl filmowa. Antologia 1. Niemcy do roku 1945. Republika Federalna Niemiec i Niemiecka Republika Demokratyczna*, Gwóźdź Andrzej (red.), Kielce 1992 (NM).
45.
Lange Konrad, 1912, *Der Kinematograph vom etischen und ästhetischen Standpunkt*, München.
46.
Lindsay Vachel, 1915, III – 1970, *The Art of the Moving Picture*. New York.

47.

Lukács György, 1913, Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos, „Frankfurter Zeitung“, nr 251.

48.

Majakowski Władimir, 1912, Teatr, kinematograf. futurizm, (w:) Majakowski Władimir, Ukaz soczinienij. t. I, Moskwa 1947, oraz Sobranije soczinienij, Woroncowa W., Kuzniecowa F. (red.), Moskwa 1978, t. II. Przekład polski Barbary Stempczyńskiej: Teatr, kino, futurizm, (w:) O dramacie, t. II: Od Hugo do Witkiewicza. Poetyki. Manifesty. Komentarze. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych, Udalska Eleonora (red.), Warszawa 1993.

49.

Marinetti Filippo Tommaso, 1909, Fondazione e Manifesto del Futurismo, „Le Figaro”. Przekład polski Marcina Czerwińskiego: Akt założycielski i manifest futuryzmu, (w:) Artyści o sztuce. Wybrały i oprac. Grabska Elżbieta i Morawska Hanna, Warszawa 1963 (AZ).

50.

Marinetti Filippo Tommaso, Corra Bruno, Settemelli Emilio, Ginna Arnaldo, Balla Giacomo, Chiti Remo, 1916, La Cinematografia Futurista, Milano. Przedruk (w:) Verdone Mario, Cinema e letteratura del futurismo, „Bianco e Nero” 1970. Przekład polski Ireneusza Dembowskiego (fragmenty): Kinematografia futurystyczna, „Kultura Filmowa” 1971, nr 10; Zbigniewa Czeczota-Gawraka (fragmenty), (w:) Czeczot-Gawrak Z., Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia, 1895–1945, Wrocław 1977; Tadeusza Miczki: Kinematografia futurystyczna, „Film na Świecie” 1986, nr 325–326 (KF).

51.

Martin Marcel, 1955, Le langage cinématographique, Paris.

52.

Matuszewski Bolesław, 1898, La Photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être, Paris. Przekład polski Zbigniewa Czeczota-Gawraka: Ożywiona fotografia, czym jest, czym być powinna, (w:) Bolesław Matuszewski i jego pionierska myśl filmowa. Dokumenty i wstępne komentarze oprac. Zbigniew Czeczot-Gawrak, Warszawa 1980 (NZ).

53.

Matuszewski Bolesław, 1898, Une nouvelle source de l'Histoire, Paris. Przekład polski Bolesława Michałka: Nowe źródło historii, (w:) Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939. Wybór i oprac. Jadwiga Bocheńska. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1975, i (w:) Bolesław Matuszewski i jego pionierska myśl filmowa. Dokumenty, wstępne komentarze i oprac. Zbigniew Czeczot-Gawrak, Warszawa 1980 (NZ).

54.

May Renato, 1947, Linguaggio del film, Roma. Przekład polski Wiesława Arcta: Język filmu, Łódź 1956.

55.

Metz Christian, 1964, Le cinéma: langue ou langage? „Communications”, nr 4.

56.

Méliès Georges, 1907, Annuaire General et International de la Photographie, „Plon”. Przekład polski (fragment) Ireneusza Dembowskiego: Widzenie kinematograficzne, „Film na Świecie” 1976, nr I.

57.

Michotte van den Berck Albert, 1948, Le caractère de „réalité” des projections cinématographiques, „Revue Internationale de Filmologie”, nr 3–4.

58.

Mitry Jean, 1963, Esthétique et psychologie du cinéma, t. I: Les Structures, Paris (EP).

59.
Mitry Jean, 1965, *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. II: *Les Formes*, Paris (EP).
60.
Moholy-Nagy Laszlo, 1926, *geradlinigkeit des geistes – umwege der technik*, „Bauhaus”, nr 1.
61.
Moholy-Nagy Laszlo, 1927, *Malarei, Fotografie, Film*, München.
62.
Moholy-Nagy Laszlo, 1932, *Probleme des neunten Films*, „Die Form”, nr 5. Przekład polski Andrzeja Gwóźdź: *Problemy nowego filmu, „Iluzjon”* 1986, nr 1 (PN).
63.
Morin Edgar, 1958, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris. Przekład polski Konrada Eberhardta: *Kino i wyobraźnia*, Warszawa 1975 (KW).
64.
Münsterberg Hugo, 1916, *The Photoplay: A Psychological Study*, New York; reedycja: *The Film. A Psychological Study*, New York 1970. Przekład polski Alicji Helman: *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, Łódź 1990 (DK).
65.
Nobre Roberto, 1939, *Horizontes de cinema*, Lisboa.
66.
Płażewski Jerzy, 1961, II – 1992, *Język filmu*, Warszawa.
67.
Richter Hans, 1921, *Prinzipielles zur Bewegungskunst*, „De Stijl”, nr 7.
68.
Richter Hans, 1922, *Film*, „De Stijl”, nr 6.
69.
Richter Hans, 1923, *Film*, „De Stijl”, nr 5.
70.
Richter Hans, 1929, *Neue Mittel der Film-Gestaltung*, „Die Form”, H. 3. Cyt. za Gwóźdź Andrzej, *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, Katowice 1990 (PW).
71.
Rinieri Jean-Jacques, 1953, *L'Impression de réalité et les phénomènes de croyance*, (w:) *L'Univers filmique*, Souriau Etienne (red.), Paris.
72.
Salt Barry, 1983, *Film Style and Technology: History and Analysis*, London.
73.
Spottiswoode Raymond, 1935, *A Grammar of the Film*, London.
74.
Stern Anatol, 1924, „Pan-Pan”, czyli o świecie odnowionym przez film, (w:) *Stern Anatol, Wspomnienia z Atlantydy*, Warszawa 1959 (WA).
75.
Szczuka Mieczysław, 1924, *Właściwe rzeczy na właściwym miejscu*, „Blok”, nr 1.

76.

Teige Karel, 1924, Estetika filmu a kinografie, „Host III”, kwiecień.

77.

Teige Karel, 1928, Manifest Poetismu, „Red I”, nr 9.

78.

Timoszenko Siemion, 1926, Iskustwo kino i montaž filma. Wstuplienije w teoriju i estietiku filma, Leningrad.

79.

Trystan Leon, 1923, Analiza fotogeniczna ruchu, „Film Polski”.

80.

Tynianow Jurij, 1926, Ob osnovach kino, (w:) Poetika kino, Eichenbaum Boris (red.), Moskwa. Przekład polski Barbary Grabowskiej: Prawa kina, (w:) Estetyka i film, Helman Alicja (red.), Warszawa 1972 (EF).

81.

Waehlens Alphonse de, 1947, Mouvement, mystère, horizon au cinéma, „Revue Internationale de Filmologie”, nr 3–4.

82.

Wallon Henri, 1953, L'Acte perceptif et le cinéma, „Revue Internationale de Filmologie”, nr 13.

83.

Wegener Paul, 1916, Die künstlerischen Möglichkeiten des Films, (w:) Möller Kai, Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. Ein Buch von ihm und über ihn, Hamburg 1954 (PW).

84.

Wiertow Dziga, 1922, My. Wariant manifesta, „Kinofot”, nr 1. Przekład polski Tadeusza Karpowskiego: My. Wariant manifestu, (w:) Wiertow Dziga, Człowiek z kamerą. Wybór pism, Warszawa 1976 (CK).

85.

Wiertow Dziga, 1923, Kinoki. Piereworot, „Lef”, nr 3. Przekład polski Tadeusza Karpowskiego: Kinocy. Przewrót, (w:) Wiertow Dziga, Człowiek z kamerą. Wybór pism, Warszawa 1976 (CK).

86.

Zazzo René, 1949, Niveau mental et compréhension du cinéma, „Revue Internationale de Filmologie”, nr 5.

87.

Zazzo René, 1954, Espace, mouvement et cinémascope, „Revue Internationale de Filmologie”, nr 18–19.